محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

4. مساءلة الحداثة

مكتبة
الأدب
المغربي

دار توبقال

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

4

مساءلة الحداثة

إشارة

لم يكفّ الشعر العربي الحديث عن رجّ قديم الماضي وبعيد المستقبل، عبر الممارسات النصية والتنظيرية، أو عبر الصراعات والأسئلة التي صاحبت حداثة هذا الشعر، منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر. تلك حالتُه التي أتقن الطيُّ محاصرتَها، فما عادت تبدو إلا سراباً وما هي بسراب. ومع هذا الاسترسال المعنف بمَا لا يستضيء بالحياة، نَرى إلى المُنظّرين يعيّنون المواقع أو يختلقونها، بحثاً عن سبيل ملائمة بها تنفذ الرحلةُ إلى جهة يظل مصدرُ ضوئها مجهولاً. ذلك سببٌ في إعادة القراءة أو استعادتها. وبهذا المعنى، لم تختلق هذه الدراسةُ موْقعاً، بل اعتمدت الزمنَ والمعرفةَ المغايريْن في التّعْيين. وجهةُ نظر. وقد أعلنَت هذه الدراسة، منذ البدء، أن لها، بالدرجة الأولى، استراتيجيةً نظريّة.

وتنظيرُ الشعر العربي الحديث يطالب القراءةَ بخرق حدود النهاية، لأن أضلاع الشعر متعددة، وهي في حداثتنا تخفي طبقاتها المأهولة بما لا نتوقّعه دوْماً. وتكون مساءلةُ الحداثة مكاناً آخر للانهائي في القراءة وللممارسة خرق حدودها، ما دامت الشعريةُ العربية المفتوحةُ تختبر إعادةَ بنائها من خلال النصوص ذاتها وما تقترحه إشكالية قراءتها. وهي، هنا، المتعلقةُ بمعرفة طبيعة الحدود بين قَدامة الشعر العربي وحَداثته، وبالتالي الفرق بين تسمية النصوص لحداثتها ومآل الحداثة. إن مساءلة الحداثة نزوعٌ إلى وضع الإشكالية في مسار حلزُوني، حيث تلتقي القضايا النظرية، الموزعة بين المتون أو المراحل أو المركز الشعري ومحيطه، في اندماجةٍ تتجدّدُ معها الرؤيةُ إلى الحداثة، في زمن له سيادةُ التقليد أو التبشيرُ بما بعد الحداثة.

لقد انقسمت الدراسة إلى أربعة أقسام، عالجت الثلاثة السابقة منها مفاهيمَ وتصورات

اللغة الواصفة انطلاقاً من قراءة استكشافية ونقدية في آن، لها القديم العربي والحديث الأوربي، باتخاذ الغزو المزدوج أساساً، واختراق التحليل النصي مساراً. وبذلك تمّ الحوارُ مع الشعرية العربية القديمة خارج المقدّس والمدنّس. كما أن السعْي نحو التفكيك كان همّاً شبْهَ مسترسل، به نطأ الحدودَ ثم الحدود. تلك كانت اللحظة الأولى للقراءة، أي علاقةٌ في حالة صيرورة، علاقة مع علائق أخرى، حسب تحديد لُوسْيَانْ سِيفْ لها[1]. فيها رصدنا المتون الثلاثة للشعر العربي الحديث وتنظيراتها الأساسية.

وعبر مُساءلة الحداثة تبلغُ الدراسةُ، في هذا القسم الرابع، لحظتَها الثانية، حيث يكون الرحيل من التنظير والوصف والتحليل في الأقسام الثلاثة الأولى إلى التنظير الملازم للمساءلة في القسم الرابع. والاختلافُ بين التنظير في اللحظتين هُو أنه في الأقسام الثلاثة الأولى رَكّزَ على المفاهيم والتصورات الخاصة بالعناصر والبنيات النصية للشعر العربي الحديث، حسب معطيات كلّ متن على حدَة مرة، والمعطيات المشتركة مرة ثانية، فيما التنظيرُ في القسم الرابع يعتنيا استغصَالة ومساءلةَ عناصر نصية وخارج نصية تستحْوذُ على المشترك الشعري في المعلقة الشعرية العربية وتُشَغّل البناء النصي والنظري من خلال ما يسميه باختين بـ «الزمنية الكبرى»[2] وهو يوسع بها مفهوم الحوارية، دون أن نذهبَ بهذه الزمنية إلى مداها الكوني والشمولي. إنها عناصر تمّتْ قراءتُها هي الأخرى بمفاهيم وتصورات كانت في تأملها النظري بحاجة إلى فرضياته الصريحة وأدواته المحددة. ولأن هذه المفاهيم والتصورات متعددة فقد انتقيْنا محاور أربعة بدتْ لنا مُهَيْمنة أكثر من غيرها، وهي المسألة الأجناسية (الفصل الأول) والبنية والإبدال (الفصل الثاني) الخارج النصي وشرائط الإنتاج بين المركز الشعري ومحيطه (الفصل الثالث) ثم مآل الحداثة (الفصل الرابع). وإذا كانت المساءلة ترافقُ المحاور الثلاثة الأولى فإنها لن تبلغ صيغتها الموسّعة إلا في الفصل الرابع.

إنه استمرار في سفر لا ينْتهي، يسير نحو الشعرية العربية المفتوحة وهو يختار المخاطرة ويختبرها من غير اشتراط الوصول إلى الضفة المضيئة، مسكن الحقيقة الكلية. والشعريةُ

1. راجع الجزء الأول، التقليدية ص. 38.
2. يقول باختين بهذا الصدد :
«إن فهما متبادلا للقرون والعهود السحيقة، والشعوب والأمم والثقافات، يضمن الوحدة المركبة للإنسانية بأجمعها، لكل الثقافات الإنسانية (الوحدة المركبة للثقافة الإنسانية)، يضمن الوحدة المركبة للأدب وللإنسانية. ولا تنكشف هذه الوقائع إلا في بُعد الزمنية الكبرى، فهناك يجب على كل صورة أن تستقبل معناها وقيمتها. فالتحليل يتجمهر، عادة، في الفضاء الضيق للزمنية الصغرى، أي في المعاصرة la contemporanéité، في ماض مباشر وفي مستقبل مفترض - مرتجى أو مشكوك فيه».
ويقول أيضا : «لا شيء يموت مطلقاً، كل معنى سيحتفل يوما ما بانبعاثه. مسألة الزمنية الكبرى».
راجع بالنسبة للقولة الأولى ص. 390، والثانية ص 393 من كتاب باختين :
Esthétique de la création verbale, Bibiolgèque des ideés, NRF, Gallimard, Paris, 1984.

المفتوحة تتنكّر لكل انغلاق معْرفي، وبذلك فهي شعرية نقديةٌ لا تهادن جغرافيةَ رحيلها كما لا تسْتسلمُ للخرائط الموضوعة رهن إشارة المسافرين، في ذهابهم وعودتهم.

الفصل الأول

المسألةُ الأجنَاسيّة

1. عن أرسطُو وتصْنيفاتِ الشعرِ العربيّ

يبدو أن البحث في الأُطر النظرية للشعر العربي الحديث ملزَم بالانتباه لبعض العناصر المستحوذة على الشعر العربي بالإجمال، والمشغَلة للنص في غفْلة عن الذات الكاتبة. ومن بين هذه العناصر الجنسُ الشعريّ الذي يفعل في النص. ليس الوصول إلى هذا العنصر بالأمر الهيّن، ومع ذلك فنحن نغامر في رحلة، ولو كانت خاطئة،لأن البحث لا يصل فوراً إلى الحقيقة، بل إنها من قبيل اللامُنْتهي. ولا نصدر في هذا المسعى عن رغبة حمقاء في الانتساب الشقيّ للتقليد الغربي في تصنيف الأعمال الأدبية، منذ أفلاطون وأرسطو إلى الآن، ولكننا نهدف بالأحرى إلى مُحاولة قراءة الشعر العربي الحديث، من خلال تصْنيفية تتقدّم أكثر، وهي التي لنْ تعثُر على رسوخها من غير ممانعة، في الإحاطة الأولية بالخصائص النصية التي سبق للآخرين البحثُ فيها، منذ العشرينيات إلى الآن.

إن تناول المسألة الأجناسية، في الشعر العربي الحديث، يعود إلى بدايات اللحظة التي تم فيها تداخُل النص الأدبي العربي، في القرن التاسع عشر، مع النصوص الأدبية الأروبية، من الأجناس المختلفة، وخاصة منها القصة والرواية والمسرح (الشعري منه والنثري). ويتفاعل أيضاً مع ترجمة أعمال أدبية أوربية، وفي مقدمتها ملحمة \الإلياذة لهوميروس التي عرّبها سليمان البستاني، ونشرت في مصر سنة 1904. وهكذا فإن قلب الممارسات النصية أدّى إلى قلْب التصنيف ولغته الواصفة، فضلاً عن أثر الاستشراق في إعادة قراءة الأدب العربي

القديم وتصنيفه، من خلال اللغة الواصفة، الأوربية. شيئاً فشيئاً أخذت الأجناس الشعرية الكبرى، من ملحمي ومسرحي وغنائي، تتصدر تصنيف الشعر العربي، قديمه وحديثه على السواء. كما تضاعف اضطرابُ القواعد والتصنيفات العربية القديمة، حيث أصبحت الأغراض، كأجناس صغرى، مقتصرةً في التطبيق على الشعر العربي القديم أو التقليدية في العصر الحديث.

وتأكدت حالاتُ تصنيف الشعر العربي القديم في ضوء الأجناس الشعرية الكبرى الأروبية، معَ الانشغال بغياب أجناس غيْر معرُوفة في الثقافة العربية، كالشعرين الملحمي والدرامي. على أنّ هذا التأكيدَ أصبح مُستبداً منذ التقليدية التي أعطت، بدورها، لتعدّد الأصوات فرصةَ الظهور في بناء الشعر المسرحي على يد أحمد شوقي، أو الرومانسية العربية التي جعلت من الشعر المنثور أحد ما تتهم به انفصال الشعر عن النثر أو تخلّيها عن الأغراض القديمة في بناء القصيدة، أو، أخيراً، الشعر المعاصر الذي أصبح البناء النصيّ فيه ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدُود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد، كما هو شأن الكتابة الجديدة.

كل هذا يجعل من المسألة الأجناسية ذاتَ سُلطة محْورية، ضمن استراتيجية تنظير الحداثة الشعرية العربية وفي أفق مساءلتها. فهل تعريبُ الأدب الأروبي، وقراءةُ الاستشراق للأدب العربي القديم، وظهورُ أجناس أدبية، واختلافُ أنماط بناء النص الشعري، وبحثُ العرب عن جدارتهم الأدبية بين الآداب الإنسانية، التي قصرها الأدبُ الأروبي على ذاته، كافيةً وحدها للتعامل مع الأجناس الكبرى الأروبية في تصنيف وإعادة تصنيف الأدب العربي، ومنه الشعر الحديث ؟ وهل العودة إلى هذه التصنيفات الأروبية واضحة إلى الحد الذي يجعلها مصعدة للشعرية العربيةالمكبوتة ؟ وكيف يُمكن للزمنية الكُبرى أن تكونَ غيْر متعارضة مع الغزو المزدوج الذي تبنيْناه منذ بداية الدراسة ؟

هذه الأوضاع وأسئلتُها تفرض قراءة متقاطعة لكل من شعرية أرسطو والقراءة العربية القديمة لها من ناحية، والتأويلات التي خضعتْ لها، من ناحية أخرى، في القراءة الأوربية، منذ الكلاسيكية إلى الفترة الراهنة، مع مُراجعة بعض التصنيفات العربية الحديثة التي اعتمدت الأجناسَ الكبرى أوْ بعضَ المذاهب الأدبية الأروبية، أو نقد ذلك كله، من أجل التأمل والمساءلة وما يُفضيان إليه من المقترحات التمهيدية.

لقد انطبعت جملةٌ من الدراسات بنوع من الخلط أو الجنوح نحو الجزئي والعابر، إما بغية

إعادة تصنيف الشعر العربي الحديث، والقديم أحياناً، أو تحليل قضايا التداخلات النصية التي حكمت الشعر العربي الحديث، منذ الرومانسية العربية، في علاقته بالشعر الأروبي. ولعلّ أبسطَ ما يُمكن أن ينتُجَ عن هذه الخطوة هو الرجوع إلى ما انتهت إليه الدراسات الحديثة، وما بلغتهُ من مواقع نظرية وتحليلية يصعب نكران أسئلتها النظرية وفاعليتها الإجرائية.

1.1. الشعرُ العربي" والتصنيفُ الأجناسي"

هناك عنصران بارزان في شعرية أرسطو ساهَما، إلى جانب الدراسات القرآنية، في كبْت الشعرية العربية. وهذان العنصران هما اقتصار كتاب الشعرية" لأرسطو على الشعرين الملحمي والدرامي؛ وربطه بين الشعر والمحاكاة. وأثر هذين العنصرين متفاوتٌ في عملية الكبْت. فالأول لا يتعرض لغير الشعرين الملحمي والدرامي إلا في تعابير مقتضبة أشهرها ما ورَد في الباب الثالث من كتاب الشعرية" المعنون بـ «أسلوب المحاكاة»، الذي يقول فيه أرسطو :

> «وبين هذه الفنون فارقٌ ثالث أيضاً يتوقف على أسلوب المحاكاة للموضوع. إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نُحاكيَ عن طريق القصص (إما بأن نقصّ على لسان شخص آخر كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه) أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون[1].»

والإشارةُ المعنية هنا هي «أن يحكيَ المرءُ عن نفسه». ولكن أرسطو لا يتناول هذا الأسلوبَ من المحاكاة، ويقتصرُ في كتابه على الأسلوبين الملحمي والدرامي فقط؛ أما العنصر الثاني، فهو الذي حصر به أرسطو الشعر مطلقاً. ونعتبر هذين العنصرين متفاوتيْن في درجة وفاعلية كبت الشعرية العربية، لأن قضايا الشعر الملحمي والدرامي هيمنَتْ على الشعرية العربية القديمة، النازعة نحو النظر الفلسفي خاصة، وذلك من حيث الاجتهاد في تطبيق صفات هذين الشعرين على الشعر العربي القديم، فضلاً عن السجال الطويل الذي عرفته الثقافة العربية الحديثة حول غياب هذين الشعرين في شعرنا القديم وأفضلية ترسّم خطاه (وقد أصبح الشعر الأروبي نموذج العربي) في الشعر العربي الحديث.

كان ابنُ سينا قد انتبه لهذا المأزق التصنيفي وانعكاسه على الشعرية العربية، فقال في نهاية تلخيصه لكتاب أرسطو تلك القولةَ التي استهْللنا بها القراءة ونعيدها هنا :

1. أرسطو، فن الشعر، م.س، (P: 1448)، ص ـ ص. 9-10.

«هذا هو تلخيصُ القدر الذي وُجدَ في هذه البلاد منه من «كتاب الشعر» للمعلم الأول. وقد بقي منه شطرٌ صالحٌ ولا يبعُد أن نجتهدَ نحن فنبتدعَ في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديد التحصيل والتفصيل[2].»

ما يستوقفنا هنا هو أن هذه الملاحظة أتت كخاتمة لكتاب يبدأ في أوله بجملة دالة هي «في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار اليونانية[3].» فهذه الجُملة تثبتُ التعريفَ المُطْلَق للشعر كما تُثبت أصنافَ الشعر اليوناني. وبذلك فكتاب ابن سينا تلخيصٌ لكتاب أرسطو، إلا أن ما يدعو له ابن سينا من ابتداع علم الشعر مشروطٌ هو الآخر بالمُطلقية مع إدخال عنصر الزمان «بحسب عادة هذا الزمان»، بمعنى أن الشعر العربي يختلف عن الشعر اليوناني زمانياً، والعادة الشعرية التي يجب التفرغ لها ذات طبيعة زمانية قبل كل شيء.

ونجد تأويلاً لقولة ابن سينا في كتاب حازم القرطاجني، وفيه ترد قولة ابن سينا نصياً. وهو يتأسس على أن الاختلاف بين الشعر اليوناني والشعر العربي يعود إلى ما يدور عليه كل من الشعرين، فاليونانيون

«مدارُ جلّ أشعارهم على خُرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود، وكانت لهم أيضا أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره النابغةُ من حديث الحية وصاحبها.

وكانت لهم طريقة أيضاً ـ وهي كثيرة في أشعارهم ـ يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوالُ الناس وتؤولُ إليه[4].»

وهاتان الطريقتان قاصرتان عن الإحاطة بجميع الطرائق الشعرية، ومنها «تشبيه الأشياء بالأشياء[5].» لذلك فإن حازماً يطرح تعدّد الطرائق الشعرية ضمن الرؤية الزمنية لها أيضا، فيقول :

«ولو وجَد هذا الحكيمُ أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجَد في شعر العرب من كثْرة الحكَم والأمثال، والاسْتدلالات واخْتلاف ضُروب الإبداع في فنُون الكلام لفظاً ومعنًى، وتبحّرهم في أصناف المعاني وحُسْن تصرّفهم في وضْعها ووضْع الألفاظ

2. ابن سينا ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، م.س، ص 198.
3. المرجع السابق، ص. 161.
4. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س، ص.68.
5. المرجع السابق، ص.69.

بإزائها، وفي إحْكام مبَانيها واقْتراناتها ولُطف التفاتَاتهمْ واسْتطراداتهمْ، وحُسْن مَآخذهم ومنازعهم وتلاعبُهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاؤُوا، لزادَ على ما وَضَعَ منَ القوانين الشعرية[6].»

الطرائق الشعرية العربية هي «عادة هذا الزمان» حسب تعبير ابن سينا. وما يحتاج إليه كتاب أرسطو هو إضافة يقوم بها مُريدٌ متأخرٌ في الزمان ليستدرك ما جدّ في زمن غير زمن أرسطو. وبذلك يظل كتاب الشعرية سليماً في أسُسه النظرية، وما ينقصه هو التوسع في الطرائق.

إن انتباه ابن سينَا لمأزق التصنيف الأرسطي، واتّباع حازم القرطاجني سبيلَ ابن سينا، بل وتنفيذَ رغبته، لم يرق إلى مستوى إدراك الاختلاف بين الشعر اليوناني ذي الأسلوبين الملحمي والدرامي من جهة والشعر العربي من جهة ثانية. وإلى ذلك ينضاف اتخاذ المحاكاة كحقيقة مطلقة. بهذا تأكد تقديس كتاب الشعرية لأرسطو من قِبَل الفلاسفة والشاعريين العرب القدماء المتأثرين بالفلاسفة. وما كان لهذا التقديس أن يحول دون زيادة حُجّة مقدمة إضافية لكبت الشعرية العربية.

لم يصلنا من كتاب الشعرية لأرسطو غيرُ قسمين كبيرين : أوّلُهما (من الفصل 1 إلى الفصل 5)، وفيه يتعرض للشعر مطلقاً؛ وثانيهما (من الفصل 6 إلى نهاية الكتاب الموجود) وهو مقتصر على دراسة خصائص المأساة والملحمة. ويصدر أرسطو في شعريته عن استراتيجية وضع نظرية عامة للأدب.

ولا ريب أن الرحلة التي قطعها كتاب الشعرية، في هجرته من اليونانية إلى السريانية، ومنها إلى العربية، ثم في عصر النهضة الأروبية، من لغة إلى لغة، واتساع شعاع الهجرة في المرحلة الرومانسية، لدى الألمانيين والإنجليز على الخصوص، واستمرار الهجرة في القرن الحالي، لَهِيَ تأكيدٌ على سلطة هذا الكتاب فيما هي تأكيد على العلاقة بين الهجرة وإعادة بناء الكتاب برمته، لغوياً وتأويلياً ونظرياً. ولعل اللحظة التي تهمّنا، على الأقل في تحليلنا، هي اللحظةُ الرومانسية التي جعلت التقسيم الثلاثي للممارسة النصية الأدبية، الملحمي والمسرحي والغنائي، مبدأ تبْني عليه شرْعيتها التاريخية في الدّعوة إلى القصيدة الغنائية[7].

ويرى جيرار جنيت، بخصوص إقرار التقسيم الثلاثي للحقل الأدبي، في الشعرية الغربية الحديثة، أن هذا الإقرار تم عبر طرق ملتوية لتأويل كتاب الشعرية، وبالتالي فإن :

---

6. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

«فكْرة توحيد جميع أنواع القصائد غيرِ الإيمائية ووضْعها تحت جزء ثالث ضمن ما يُصطلح عليه بالشعر الغنائي، كانت تراودُ المنظّرين في العصور الوسطى الكلاسيكية، إلا أنها بقيتْ هامشيةً أو بتعبير آخر ابتداعية. ولقد قام بالمحاولة الأولى، التي كشفتها إيرَانْ بْهرانْس، الإيطاليّ مُنْتورنُو الذي اعتبر أن «الشعر ينقسم إلى ثلاثة أقسام : المسرحي والغنائي والملحمي». وفي الفصل 47 من كتاب دون كيشوت يضع سرْفَانْتيس على لسان القس تقسيماً رُباعيا للشعر، حيث يوزع الشعر المسرحي إلى جزءين، فهو يقول : «إن الكتابة المفككة (للروايات البطولية) تمنح المؤلفَ إمكانيةَ الظهور في مظهر ملحمي وغنائي ومأساوي وهزلي».

بينما بدَا لِمِلْتُون أنه عثر عند أرسطو وهُورَاس، وفي التحاليل الإيطالية التي قام بها كسِيلْفا تْرُوَونَاسُو ومِنْزِنِي وغيرهم، على قواعد «القصيدة الحقيقية الملحمية والدرامية والغنائية[8].»

ويبين الالتواء، هنا، لا في الهجرة من العصور الكلاسيكية إلى الرومانسية فقط، بل في اضطراب التقسيم أيضاً. وهو ما سيستمر على طول المرحلة الرومانسية، وقد اندمج التقسيم بما هو نفسي ووجودي وزمني[9]. وللهجرة دلالتها على مستوى آخر. فإذا كان أرسطو قد ميز بين أساليب المحاكاة، فإن هذه الأساليب مثلت لديه بالأساس طرق الإخبار. «أما التقسيم الرومنطقي فإنه لا يرى في الغنائي والملحمي مجرد طرق إخبار، بل أجناسا حقيقية يشتمل تحديدها حتما على عنصر موضوعي، ولو كان خفياً[10].» وبذلك نكون مع الرومانسية أمام مسألتين متكاملتين : أولاهما تصنيف جميع القصائد غير الإيمائية ضمن الشعر الغنائي؛ وثانيتهما إعطاء صفة الجنس لما كان أرسطو يسميه أساليب المحاكاة. وستكون لهاتين المسألتين نتائج على الممارستين النظرية والنصية معاً.

وقبل التعرض لهذا النتائج، يظهر لنا أنه من المُفيد إبرازُ أنماط التصنيفات المهيمنة على القراءة العربية الحديثة، أكانت تصنيفات تعتمد المذاهب أم الأجناس، وبالتالي إبراز اضطراب هذه التصنيفات بعد مُغادرتها للتصنيفات العربية القديمة. ولكنّ جميع أنماط هذه التصنيفات تُثبت حضورَ الآخر كنموذج، وهجرةً ثانية لكتاب أرسطو إلى النص الواصف العربي الحديث، بعد هجرته القديمة. وأسبق ما نثير، بهذا الصدد، تلك القطيعةَ بين قراءة

7. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص.71.
8. المرجع السابق، ص.40-41.
9. المرجع السابق، ص.50.
10. المرجع السابق، ص.72.

العرب القدماء والعرب الحديثيين للأغراض الشعرية أو لكتاب الشعرية. لم يعد الشعر اليوناني مفكراً فيه، كما أن الإشكالية الحديثة نبعتْ من التعلق بالنموذج الغربي الحديث.

1.1.1. تصنيفٌ يعتمدُ الرومانسية

عددُ الدراسات التي تناولت شعر البارودي وفيرٌ، وأغلبُها ينطلقَ من إعطائه سلطة بداية تحديث الشعر العربي في هذا العصر، وأقلّها ينزع عنه هذه السلطة. وهناك دراسات لا تقف عند حد مسألة التحديث، بل تعيّن مكانه في الرومانسية، متجاوزاً بذلك المسألة الأجناسية إلى المذهب الشعري. هكذا يقول سامي بدراوي :

> «إن قصائد البارودي لا تعرف البناء الاستطرادي الساذج، وإنما هي مزاج بين استطرادية ممتزجة بعناصر درامية. وفي كثير من قصائد الحنين، نجد أن درامية قصائده تطغى على جانبها الاستطرادي. وخير مثال لذلك قصيدته أخذ الكرى، وقصيدته التي نظمها في روسيا بمناسبة عيد الفطر. أما حنينيات سيلان فتكاد تكون كلها من هذا النمط المتداخل المتكامل. بل إن بعض قصائد البارودي القصيرة، التي تعالج موقفاً عنيفاً، ينطبق عليها هذا الكلام. من ذلك قصيدته طائرٌ على فَنَن وكل قصائده الرومانسية في وصف الطبيعة[11].»

ويلاحظ سامي بدراوي أن دراسة محمد صبري السربوني قريبة في وصفها لـ «طفرة البارودي»، من النتائج التي هو توصل إليها، ويعلق على ذلك قائلا : «كما تنبه الدكتور صبري إلى ما يميز صياغة البارودي من تصويرية، وما فيه من ملامح رومانسية في الرؤية والتعبير[12].»

يقدم لنا هذان الاستشهادان فرصة قراءة منفصلة لقضايا متعارضة نادراً ما تجتمع بتكثيف مماثل في أسطر قليلة. لن نساق وراء القراءة المفصلة، فالتفكيك يقبل هو الآخر بالتكثيف. هذان الاستشهادان قراءتان لشعر البارودي : قراءة مباشرة يمارسها سامي بدراوي؛ وقراءة غير مباشرة هي قراءة بدراوي لقراءة محمد صبري السّرْبُوني. ونركز هنا على مصطلح الرومانسية التي يضبط من خلاله بدْراوي أسلوبَ قصائد الطبيعة لدى البارودي، وهو مصطلح يأتي بصيغة مطلقة، أما محمد صبري السربوني فيكتفي بـ «ملامح الرومانسية[13].» وهو ما لا يصل إلى حد الإطلاق. ولعل بدراوي، وهو يستعمل تعبير «على نحو مقارب» لوصف وتصنيف

11. سامي بدراوي، أوراق البارودي، المجموعة الأدبية (1)، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1981، ص. 32.
12. المرجع السابق، ص.33.
13. نستعمل كلمة «يكتفي» لأننا لم نعثر على كتاب محمد صبري السربوني للتدقيق في رأيه.

ما وجده في شعر البارودي، ومقارنته بما وقف عليه محمد صبري السربوني، قد فَطن لعدم إمكانية استعمال كلمة «التطابق» بين القراءتين. ولكن تصنيف قصائد البارودي في وصف الطبيعة ضمن الرومانسية، أو إثبات ملامح رومانسية في شعر البارودي، لا ينتبهان لخلل أوّليّ، هو أن قصْر الرومانسية على قصائد شاعر دون قصائده الأخرى، أو توفر قصائده على «ملامح رومانسية» لا يحلّ مشكل تصنيف الممارسة الرومانسية برمتها ضمن رؤية موحدة. وبالتالي فإن التصنيف الجزئي والمزدوج في آن (استعمال الرومانسية إلى جانب مصطلح غرض شعري هو الوصف) يسقط بدوره في القراءة الخارجية التي لا يقبل بدراوي نفسه التعامل بها مع شعر البارودي[14]، إضافة إلى أن تعبير «ملامح رومانسية» لا يتوفر على فاعلية إجرائية.

والطرف الثاني لتفكيك الاستعمال غير النقدي لمصطلح الرومانسية، بخصوص غرض واحد من أغراض شعر البارودي، هو الملاحظات التي كتبها الشاعر تحت عنوان «رسالة نقد الشعر»، المنشورة في نهاية المجموعة الأدبية الأولى من أوراق البارودي[15]، التي يقول عنها بدراوي لا غيره: «وبديهي أنها تنهجُ النّهج الفطريّ الجزئي الذي نجده في الأحكام النقدية في القرن الأول الهجري. فقوامها جزئيات في المادة، أو في الصياغة، استلفتت الناقد إما إعجاباً بها، أو قلقاً إزاءها[16].» فكيف يمكن لهذا الوعي الشعري، المتكامل مع ما جاء في مقدمة البارودي لديوانه، أن يَنتج عنه شعرٌ رومانسي؟ وبالتالي: هل الخصيصة الرومانسية ضابطة للفعل الشعري أم هي تصنيف فطري هو الآخر؟ نعلق الجواب إلى حين.

2.1.1. تصنيفٌ يختارُ الوجدانية

ربما كان عبد القادر القط أبرزَ مَنْ حاول مراجعة إلصاق مصطلح الرومانسية بالشعر العربي الحديث عموماً. ولا نخفي أهمية دراسته المعنونة بـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر[17] لما يطبعها من تأمل وما يوجّهها من اقتراح تسميةٍ تشمل ممارسة نصية موسعة، تسمح بالوقوف على المشترك والمستحوذ على نصوص متباينة من حيث بنيتها، ومتباعدة من حيث تاريخ إنجازها. ونورد استشهادات من هذا الكتاب للتعرف على القضايا المحورية

14. يعلق البدراوي على الحرية كمحور أساس في شعر البارودي قائلا:
«بينما نجد شعر البارودي ـ ربما باستثناء نماذج نثرية محدودة ـ هو قصيدة واحدة تتغنى بقضية العصر، قضية الحرية أو التحرر، كما يعكس نجاح الحركة، وتعثراتها، وردود فعلها جميعا. ولذلك فإن معاملة شعر البارودي معاملة تقليدية، وتصنيفه إلى أغراضه الظاهرة، من غزل، وفخر، وهجاء، وحنين إلى آخر ما هنالك من أغراض، هو تناول من الخارج».
المرجع السابق، ص.29. والتشديد من عندنا.

15. المرجع السابق، ص. 158-169.

16. المرجع السابق، ص. 9.

17. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

التي يطرحها.

يقول عبد القادر القط :

1. «وقد جرى العُرف عند كثير من الدارسين على أن يسموا هذا الاتجاه الوجداني في شعرنا الحديث «بالحركة الرومانسية» مستعيرين هذا المصطلح الأروبي، لما لمسوه من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة، في دواعي نشأتها وصورة أدبها.»

«ولا سبيل إلى إنكار وجوه الشبه تلك، ولكن هناك مع ذلك وجوهاً من الخلاف تقضي بأن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربي الحديث وما أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة وما تحقق فيه من قيم فكرية[18].»

2. «أما التغير الذي طرأ على المجتمع العربي فلم يكن ـ رغم جسامته ـ على هذا النحو من الحسم والشمول، بل ظل محصوراً إلى حد كبير في أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفين منهم، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد[19].»

3. «لذلك «تعايشت» كثير من الاتجاهات الأدبية في الوطن العربي مع أن كلا منها يمثل مرحلة حضارية بعينها، وظلّت الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعيةُ تعيش جميعُها جنباً إلى جنب وإنْ غلَبت إحْداها حسب طبيعة المرحلة والعصر.»

«ولهذا آثرنا أن نعدل عن مصطلح «الحركة الرومانسية» إلى الاتجاه الوجداني، وإن تسامحنا أحيانا فاستخدمنا المصطلح الأوربي كلما اقتربت طبيعة الشعر أو موقف الشاعر من طبيعة الرومانسية الأروبية اقترابا يأذن باستخدامه[20].»

4. «ولما كان الاتجاه الوجداني قد بدأ مع حركة الإحياء التي ردّت إلى الشعر العربي ما كان قد فقده من لمسات وجدانية ذاتية، ثم نَما مع حركات التجديد حتى ازدهر منذ العقد الثالث من هذا القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبدأ بعد ذلك في التّراجع أمامَ تيار الواقعية الجديد، فقد قسّمنا دراستنا إلى أربع مراحل : الأولى حركة الإحياء وامتدادها العصري عند شوقي وحافظ ونظرائهما في الوطن العربي، والثانية حركة الريادة والتجديد، والثالثة فترة الازدهار والنضج، ثم المرحلة الرابعة عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدأوا بداية وجدانية وانتهى أغلبُهم إلى اتجاه واقعي في «الشعر الحر»[21].»

---

18. المرجع السابق، ص.10.
19. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
20. المرجع السابق، ص.11.
21. المرجع السابق،الصفحة ذاتها.

هذه القضايا المحورية الثلاث تتلخص في العناصر التالية :

أ) مسلّمة (عُرف) تسمية الشعر العربي الوجداني الحديث بـ «الحركة الرومانسية» تحتاج إلى تقويض، ما دامت لا تصمد أمام اختبار وقائع هذا الشعر، في بعديه النصي والخارج النصي.

ب) لا يوجد تباينٌ نهائيّ يصل إلى حدّ القطيعة بين المُتون الشعرية العربية المعاصرة، كما لا يستأثر أي منها بالسيادة المطلقة.

ج) يشمل النص الوجداني ممارسات شعرية موسعة، ولا يقتصر على ما سمي بـ «الحركة الرومانسية» وحدها.

وأهميةُ قضايا كهذه تكْمن في نقل التصنيف من متن واحد إلى متون متعددة توجد بينها البنية النصية، والأسس النظرية التي تصدر عنها، والشرائط الاجتماعية ـ التاريخية التي ضبطت الفعلَ الشعري برمته، رغم الاختلافات المتحققة بين هذه المتون إن على هذا المستوى أو ذاك.

يمكن لهذه القضايا أن تخضع لسُلّم من الملاحظات والتأملات والأسئلة. ومن غير إفاضة (ضرورية حتماً) نتساءل عن السبب الذي دفَع عبد القادر القط إلى حصر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. ومصدر التساؤل هو أن هذا الشعر، في رأي الباحث، لا ينفكّ عن الاسترشاد بمصادر الثقافة العربية (الشعر، مصادر الدين واللغة)، بل إنه يخص الشعراء العذريين بتسمية «الوجدانيين القدماء[22].» إن الذهاب إلى التجربة الحالية في الشعر العربي المعاصر، وهو ما يسميه بـ «الشعر الحر» (يضعه الباحث بين مزدوجتين)، من خلال نماذج لنازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي، لا يبرر عدم الرجوع إلى أقدم الممارسات النصية العربية، فضلا عن أنه لمس في شعر العذريين اتجاهاً وجدانياً. وبمعنى آخر: ألا يُمكن لهذا الاتجاه الوجداني، الذي يوحّد أغلبَ الممارسات الشعرية العربية الحديثة (وهو يستثني الاتجاه الواقعي) أن يوحّد أغلبَ الشعر القديم بالحديث؟ ولكنّ للتساؤل مصدراً ثانياً، هو أن دراسة عبد القادر القط تتفرغ للاتجاه الوجداني بمفرده، ولا يطرح الباحث شيئاً عن الاتجاهات الأخرى لهذا الشعر المعاصر. فلا نعرف هل هناك اتجاهات غير هذا الاتجاه في شعرنا الحديث (ولا ننسى أنه أشار للاتجاه الواقعي) كما لا نعرف ما الذي يوحّد (أوْ لاَ يوحّد) بين الاتجاه الوجداني وتلك الاتجاهات، إن هي كانت موجودة. وهنا نرصد مأزق تصنيف عبد القادر القط الذي لا يتعدى كونه تصنيفاً انطباعياً، حدسياً، وفي

22. المرجع السابق،الصفحة ذاتها.

أحسن الأحوال يعتمد أحد عناصر الممارسة الرومانسية دون جميع عناصرها. وبذلك تكون إجرائيتُه محاصرةً بغياب جهاز نظري هو أساس كل تصنيف. ولا نفاجأ بعْد هذا إن كان كتابُ عبد القادر القط، بطموحه الكبير في إعادة بناء الأسس النظرية للشعر العربي الحديث، لا يعود لأيّ كتاب نقدي عربي قديم أو كتاب نقدي أروبي حديث. وعدم المفاجأة لا يستنفد أسبابَ الحيرة أمامَ منْ يُريد أن يكون نصيراً للقديم والحديث بدون ذاكرة نقدية، مهما كان موقفُنا من هذه الذاكرة وقانون تعاملنا معها.

3.1.1. توجهٌ نحو الغنائية

وبخلاف المقاربة السابقة للشعر العربي الحديث من خلال مصطلح الرومانسية وتوارده الوجدانية، نعثرُ على دراسات تتّجه رأساً نحو الغنائية لتقرأ من خلالها الشعر العربي، حديثاً أو قديما. ونكتفي بنموذجين :

أ) يتطرق محمد مندور للغنائية في الممارسة النصية لشوقي انطلاقاً من مسرحياته. ويرى مندور أن شوقي كان مزدوج الثقافة، عربيته وفرنسيته راسختان معاً. ويصوغ مندور حديثَ شوقي عن نفسه قائلا : «لم يتأثرْ بالأدب التمثيلي فحسب، بل تأثر أيضا بالشعر الغنائي وبخاصة الرومانتيكي، فنقَل إلى العربية قصيدة البحيرة الشهيرة للامارْتين[23].» وتأثر شوقي في مسرحه بالمسرح الأروبي مطبوعٌ بالجمع بين عدة اتجاهات غربية وأخرى شرقية عربية[24]، لكن «طموح شوقي إلى إرضاء جمهوره» أفاد من خبرته، وقد لمس «إلى أي حد بلغ نجاح المسرح الغنائي في مصر عند سلامة حجازي وأولاد عكاشة وسيد درويش[25].» وهذا العنصر الغنائي هو ما رفضه النقاد «باعتبار أن شوقي قد وضع مسرحياته لكي تُمّثل لا لكي تُغنّى، فهي مآسي وملهاة لا أوبرا ولا أبيريت، وهم يفسرون ذلك بأن شوقي كان شاعراً غنائياً أقحم نفسه على الفن المسرحي دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائي[26].»

ما نلاحظه في قراءة مندور لمسرح شوقي هو :

I. تفريقه بين الشعرين الغنائي والرومانسي، وهو ينمّ عن معرفة واسعة للحدود بينهما. فالشعر الرومانسي قد يكون غنائياً، ولكن ليْس كلّ شعر غنائي هو بالضرورة شعر رومانسي.

23. محمد مندور، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ، ص. 17.
24. المرجع السابق، ص.19.
25. المرجع السابق، ص.29.
26. المرجع السابق، ص.53.

II. هذا التفريق الأولي الثاقب، والنادر أيضاً، يلْتقي في التحليل مع خضوع شوقي لذاكرته الواعية و/ أو اللاواعية، بالشعر الدرامي الأروبي. ولكنّهُ ظل منصتاً على الدوام للاَوعْيه الشعري، الذي يُبنْينُه الشعر العربي.

ليست الملاحظة الثانية أقل ثراء، على المستوى النظري، من الملاحظة الأولى، لأنها من ناحية تشير لما شكل الحاجز الشعري لدى شوقي، وهو ما كان شرطا لشاعريته، ولأنها من ناحية ثانية تُثبت استرسالَ خصيصة شعرية، هي الغنائية، حتى في ممارسة جنس شعري غير غنائي، أي المسرح الذي هو دراميّ أساساً.

ويرفع مندور التحليل إلى مستوى أعلى، هو قراءة الشعر العربي في ضوء الغنائية، منطلقاً من شوقي ليعود إليه، فيقول :

> «ومن المعلوم أن للرجل العربي، بل وللرجل الشرقي عامة، خصائص تميزه عن الرجل الغربي. فالعربي محمول بفطرته على التأمل الروحي والنظر الأخلاقي، كما أن غذاءه الروحي كان الشعر الغنائي، حتى ليخيل إلينا بمطالعة كتاب الأغاني، وهو موسوعة الأدب العربي الكبرى، أن شعرهم لم يكن غنائيا بخصائصه الفنية المعروفة فحسب، بل كان يلحن فعلا على ضروب الموسيقى ونغماتها[27].»

ويعود ثانية ليؤكد الخصيصة الغنائية للشعر العربي فيقول :

> «كما أن تراث العرب الشعري كله لم يكن غنائيابخصائصه الفنية فحسب، بل كان يتغنى به فعلاً على ضروب وأنغام الموسيقى المختلفة. ولم يكن هذا الغناء الموسيقي قاصراً على قصائد أو مقطوعات بعينها، بل الظاهرُ أنه كان يتناول جميع الشعر العربي على اختلاف أوزانه وموضوعاته[28].»

نُخرج هذين الاستشهادين، مؤقتاً، من سياقهما المصغر، وهو الشعر المسرحي لشوقي، بغاية التركيز على ما يشدنا إليه هنا، ضمن السياق الموسع، وهو الشعر العربي. فهذه الملاحظاتُ السريعة، استطاعتْ تمديدَ المُمارسة الشعرية من حدود ممارسة شوقي النصية لتبلغ مدى الشعر العربي بكامله. ولئن كان ما يتخلل الاستشهاديْن يَستدعي النقدَ والتفكيك، من نسْيان المرأة وتركها في مكان اللامفكر فيه، بعكس الوقائع الشعرية العربية، منذ الجاهلية إلى الآن، ومن تجنّب توضيح الاختلافات بين الشعر العربي وغيره من الشعر الشرقي، ومن

27. المرجع السابق، ص.12.
28. المرجع السابق، ص.29.

تعارض الشعر العربي مع الصيغة المطلقة للتأمل الروحي والنظر الأخلاقي، فإن ملاحظة محمد مندور تحتفظ بحَرارتها.

ب) ويتناول جابر عصفور مسألة تصنيف الشعر العربي القديم ضمن الشعر الغنائي عند تعرضه لمفهوم «التخييل الشعري» لدى الفلاسفة العرب، وخاصة الفارابي الذي حاول الجمع بين علم النفس الأرسطي ونظرية المحاكاة الشعرية، بعد أن كان أرسطو فصل بينهما في كتابيه الشعرية وكتاب النفس. يقول جابر عصفور :

> «....لقد نظرَ أرسطو إلى الجانب الوظيفي من المحاكاة، وقرنها بالتحسين أو التقبيح، بمعنى أن الشاعر يُحاكي الأشياءَ بأفضل أوْ أسوأ ممّا هي عليه في الواقع.
>
> ويتقبل الفارابي هذه الفكرة، ويطبقها على الشعر الغنائي الذي يعرفه، والذي لم يكن أرسطو يفكر فيه عندما تحدّث عن المحاكاة. ولكن الفارابي يُقيم الفكرة الأرسطية على أساس سيكُولوجي واضح، فيرى أن غاية الشعر تتمثل فيما يُوحَى به من وقفة سلوكية، يدفعُ الشاعر إليها المتلقي، لا بأقوال مباشرة وإنما بأقاويل مخيلة، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقةٌ نفسيةٌ قوية[29].»

لا يسمي جابر عصفور الشعر العربي بالغنائي صراحة، ولكن السياق، الذي يرد فيه ذكره، وهو «الشعر الغنائي الذي يعرفه» الفارابي، يحول الدلالة من الإضمار إلى التصريح. فالشعر الذي كان يعرفه الفارابي هو بطبيعة الحال الشعر العربي. وهكذا يكون الفارابي، حسب جابر عصفور، فَطِنَ للبعد النفسي، الانفعالي، للأقاويل المخيلة في الشعر العربي، وقد بناها أرسطو على أُسُس ذهنية فقط. وهذا البعدُ النفسي، الانفعالي، الذي وجده الفارابي ضرورياً في تحديد الأقاويل المخيلة في الشعر الذي يعرفه، هو ما انتبه إليه الجرجاني أيضا، وركز عليه كمال أبو ديب في تحليله لمفهوم الصورة لدى الجرجاني[30].

إن جابر عصفور لا يتوسع في هذه المسألة ولا يتفحصها بما فيه الكفاية. ولعل استراتيجية قراءته للصورة الفنية هي السياج الذي حدّ من إمكانية الخروج بالملاحظة إلى مسافة أبعد. ونرى أن هناك ما يتطلب توضيحاً في ملاحظة جابر عصفور. أولا : ليست الغنائية أو الشعر

---

29. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م.س، ص. 24. والتشديد من عندنا.

30. يقول كمال أبو ديب :

«يؤمن الجرجاني، كما يظهر عمله في أسرار البلاغة، بأن عملية تجريد ـ متحدة الهوية بعملية التجريد التي تحدث عنها كونراد ـ يجب أن تتوفر شرطا أساسيا لفهم الصورة، والتفاعل معها، وتذوقها. ونقطة انطلاقه هي أن عملية التجريد في الاستعارة مثلا، يجب أن تقود إلى صفة، أو حقل من الصفات، يمكن أن يدرك وجودها في كلا الطرفين المستعار له والمستعار منه، أو يمكن أن يحس هذا الوجود على صعيد الفاعلية النفسية، لكل منهما، في ذات الملتقى». راجع جدلية الخفاء والتجلي، م.س، ص. 36-37.

الغنائي من ابتداع الفارابي، ومن ثم فإن مفهومه للأقاويل المخيلة لم يذهب إلى غاية إعادة النظر في التصنيف الأرسطي لأساليب المحاكاة، كما لم يؤدّ إلى بناء شعرية عربية لها اختلافها عن الشعرية اليونانية؛ ثانياً : يأتي ذكْرُ الشعر الغنائي في تحليل جابر عصفور غير منضبط للسياق التاريخي ـ المعرفي الذي ظهر فيه هذا المصطلح، فظل، نتيجة ذلك، غريباً ضمن مجمل التحليل. ولا نبالغ إن نحن قلنا بأن الأساس في قول جابر عصفور هو بالدرجة الأولى ربط الشعر العربي بالغنائية، مما يعني تبيّن اختلافه عن الشعرين الملحمي والدرامي، وهو الممارسة الشعرية التي كانت مهيمنة على الشعر اليوناني[31].

4.1.1. تعدّد الأجَناس

هناك تصنيف آخر للشعر العربي القديم والحديث، يهدف إلى إبراز تعدد الأجناس الشعرية في الممارسة الشعرية العربية. ونقدم له نموذجين :

أ) يشير محمد مفتاح إلى تعدد الأجناس في الشعر العربي القديم، وذلك في خاتمة تحليله لقصيدة الشاعر الأندلسي ابن عبدون، فيقول :

«يرى القارئ أننا رصدنا في القصيدة ثلاث بنيات أساسية : وهي بنية التوتر، وبنية الاستسلام، وبنية الرجاء والرهبة. وقد يرى القارئ أيضا أن هذه القسمة الثلاثية مطابقة لتقسيم الأوربيين لشعرهم، إذ عندهم الغنائي والملحمي والمأساوي. وهو محقّ في هذا، ذلك أن كل نوع شعري من هذه الأنواع يتسمُ بطابع تعْبيري خاص، فالشعر الغنائي يميزه الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلم، والشعر الملحمي يعبر بضمير الغيبة وبالفعل الماضي ويُحيل على أشياء أو أدوات أو أحداث، والشعر المأساوي يتّجه نحو المخاطب للالتماس منه القيام بعمل أو حضّه عليه ويستعمل الصيغ المستقبلية. وإن هذه الأنواع جميعها موجودة في القصيدة ولا يستطيع أن ينكرها إلا مكابر عنيد.

إن الشكل الظاهري، إذن وجّهنا إلى هذا التقسيم الذي ذكرناه لأن كل بنية اتسمت بخاصيات مميزة، فهي ذاتية غنائية المطلع، وهي ملحمية في الوسط، وهي مأساوية في الأخير، ولكننا ـ مع هذا ـ متأكدون من أن النوع الشعري الصرف الذي لا تشوبه شائبة من آخرَ غير موجود على الإطلاق[32].»

31. لنتذكر دائما أن اليونان يتوفر على شعر غنائي يمثله كل من أريستارك Aristarque، وألسي Alcee وسافو Sapho وأناكريون Anacreon وبندار Pindare. وهذا الشعر يبطل كل صفاء وهمي.

32. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1، 1985، ص. 339.

لم نتردد في إيراد هذا الاستشهاد المطول، وهو ما قمنا به في حالات مماثلة سابقة، لأن استراتيجية هذا البحث تنظيرية، وهذا الاستشهاد يثير واحدة من قضايا التنظير، وذلك هو مسعانا. والقضية المطروحة هنا متصلة بمسألة التصنيف الأجناسي لنص شعري عربي. وعدمُ التردّد المشار إليه في الاستشهاد يضمر تردداً. فمحمد مفتاح يضع بيننا وبين الحوار المعرفي حاجزاً أخلاقياً إذ يقول : «وإن هذه الأنواع جميعها موجودة في القصيدة ولا يستطيع أن ينكرها إلا مكابر عنيد.» وهو ما يتعارض مع قولة أبي حنيفة التي يفتتح بها محمد مفتاح كتابه تحليل الخطاب الشعري : «هذا الذي نحن فيه رأيٌ لا نُجْبر أحداً عليه، ولا نقول يجب على أحد قبوله بكراهية[33].» هذه القولة بسَعة أفقها، وبالانتماء الأوّلي لها، تكاد تتعثر في طريقة طرح محمد مفتاح لمسألة التصنيف الأجناسي للنص. بل إن الجملة المانعة للحوار بتأكيد الحقيقة الواحدة تستعمل «إن» التوكيدية في بدايتها، ثم تصل بينها وبين المانع. هكذا يكتُبنا الخطاب ولا نكْتُبه.

نتقدم قليلا، مسترشدين برأي أبي حنيفة، لتفحص هذا الاتجاه، وذلك من خلال ملاحظات :

1. لا يعطي لنا هذا النص ـ الخاتمة أي مرجع بخصوص الأجناس الأدبية ومعايير تقسيمها، منذ أرسطو إلى الآن، مكتفياً بقول «إن هذه القسمة الثلاثية مطابقة لتقسيم الأروبيين لشعرهم».
2. غياب المراجع، وبالتالي القضايا المتعلقة بالتصنيف الأجناسي، لا يساعدنا على التعرف على طريقة الاستدلال التي استند إليها التحليل للوصول إلى هذه الحقيقة الثابتة، وهي كون «هذه الأنواع جميعها موجودة في القصيدة».
3. غياب المراجع والقضايا يؤدي مباشرة إلى غياب البرهنة، من خلال النصوص الشعرية المختلفة، على تقسيم الأجناس بحسب ما تنحصر به في هذه الخاتمة : «فالشعر الغنائي يميزه الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلم، والشعر الملحمي يعبر بضمير الغيبة وبالفعل الماضي ويحيل على أشياء أو أدوات أو أحداث، والشعر المأساوي يتجه نحو المخاطب للالتماس منه القيام بعمل أو حضه عليه، ويستعمل الصيغ المستقبلية.» إن أرسطو، وهو المعلم الأول، لا يقول بمثل هذه الأزمنة، بل يقول فقط : «إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس

33. المرجع السابق، ص.5. وقد جاء في الصفحة ذاتها : «أخذا بمنطوق هذه المقولة ومفهومها، فإننا لن نسوق الحجج على وجاهة العمل الذي قمنا به، ولن نتجشم الدفاع عن صلاحيته لتحليل الخطاب الشعري، ولن ندعي أبدا أن لا منهاجية سواه».

الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص (إما بأن نقص على لسان شخص آخر، كما يفعل هُومِيرُوس، أو يحكي المرء عن نفسه)، أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون[34].» وإذا نحن تساءلنا عن مصدر تقسيم الأجناس تبعاً للأزمنة فسنجده عند أُوسْتِينْ وَارِين ورِينيه وِيلك[35]. ونترك جيرار جنيت يعلق على هذا التقسيم قائلاً : «ويصْدُق القول أيضاً على الثلاثية المزعجة، وغير القابلة للاستعمال، التي لم أذكر هنا سوى بعض نتائجها : وأغْربُها تلك التي حاولت مزاوجتها بثلاثية أخرى معقولة، وهي ثلاثية الأزمنة التالية : ماضٍ/ حاضرٌ/ مستقبلٌ. ولكثرة هذه المحاولات سأكتفي بتقديم عشرة أمثلة منها، ورد ذكرها لدى أوستين وراين ورينيه ويلك[36].» ويضيف جنيت : «ومن غير المجدي أن نكتفي بالإشارة هنا، مثلما هو الأمر بالنسبة لـ «لون الحركات» الشهير، إلى أن هناك بالفعل ركيزتين بارزتين : 1) التلاؤم الأكيد بين الملحمي والزمن «الماضي» من جهة، وبين الغنائي والحاضر من جهة أخرى؛ 2) أمّا الدرامي «الحاضر» بطبيعة الحال بشكله (المماثلة) و«الماضي» (تقليديا) بموضوعه، فقط ظل أكثر عسراً على التبويب. ولربما كانت هناك حكمة في أن أسند له مصطلح «المزدوج» أو «التأليفي» و/ أو الوقوف عند هذا الحد من التبويب الأول، ولكن شاء الحظ أن يوجَدَ زمن ثالث ومعه رغبة قوية لإسناده لجنس منْ الأجناس مما أدّى إلى إقامة المقابلة السفسطائية إلى حد مّا بين الدراما وزمن «المستقبل» وبين اثنين أو ثلاثة أَخْيِلَةٍ جادة لا يمكن أن تنتصر على الدوام[37].»

4. إن تقسيم الأجناس الشعرية إلى ثلاثة، تبعاً لثلاثية الأزمنة الصرفية، لم يثبُتْ أمام الفحص والمراجعة. وقَبولُه بصيغة مطلقة يحتاج إلى حُجج إضافية لا

---

34. أرسطو، فن الشعر، م.س، واستشهاد سابق.

35. جاء في كتاب نظرية الأدب لاوستين وارين ورينه ويلك. م.س. ص 298 ما يلي :
«وقد بذلت المحاولات لتبيان الطبيعة الأساسية لهذه الأنواع الثلاثة عن طريق تقسيم الأبعاد الزمنية، وحتى الصيغ اللغوية، = فيما بينها، وقد جرب هوبز في رسالته إلى دييفينانت، شيئا من هذا النوع، حين قسم العالم إلى بلاط ومدينة وقرية، فوجد بعد ذلك ثلاثة أنواع أساسية من الشعر تستجيب لهذا التقسيم ـ الشعر البطولي (الملحمي والمأساوي) شعر الهجاء الساخر (الهجاء والملهاة)، وأخيرا الشعر الرعوي. إن أي، إس. دالاس E.S Dallas، وهو ناقد إنجليزي موهوب عرف التفكير النقدي لكل من شليغل وكولريدج وجد ثلاثة أنواع رئيسية من الشعر (المسرحية، الحكاية، الأغنية) ثم انكب عليها بعد ذلك في سلسلة من التخطيطات، ألمانية أكثر منها انجليزية. وهو يترجم هذه الأنواع على النحو التالي : المسرحية ـ ضمير المخاطب الحاضر ـ الزمن المضارع. الملحمة ـ ضمير الغائب، الزمن الماضي. الشعر الغنائي ـ ضمير المتكلم المفرد، الزمن المستقبل. وعلى كل حال فإن جوان إرسكين John Erskine الذي نشر عام 1912 تفسيرا للأنواع الأدبية الأساسية «للمزاج» الشعري، يجد أن الشاعر الغنائي يعبر عن الزمان الحاضر، ولكن بالطريقة التي تظهر بها المأساة يوم الحكم على ماضي إنسان ـ حيث تتجمع شخصيته في قدره ـ وكما تظهر الملحمة مصير أمة أو جنس، فهو قادر على أن يبلغ ما يبدو مطابقة معاكسة للمسرحية مع الماضي وللملحمة مع المستقبل».

36. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، م.س، ص.56.

37. مرجع سابق، ص.59.

توفرها لنا النصوص الشعرية الأروبية، فبالأحرى النصوص الشعرية العربية أو نصوص لا تنتمي للشعر الأروبي. ويمكن أن نأخذ الشعْرَ الصيني والياباني والفارسي كنماذج فقط. وإذا كان هذا التقسيم يحتاج إلى ما يُبرهن عليه فإننا نتوقف عن اعتماده للقول بأن «هذه الأنواع جميعها موجودة في القصيدة»، ونعتبر رأي جنيت مقنعاً بهذا الشأن.

5. والطريقة التي خضعت بها الأجناس الثلاثة للترتيب في قصيدة ابن عبدون تفرض هي الأخرى تساؤلاً : كيف يمكن لقصيدة واحدة أن تكون غنائية في المطلع، وملحمية في الوسط، ومأساوية في الأخير ؟ مقابلتنا بين البنيات الثلاث والتقسيم الأجناسي للقصيدة يفيدنا بأن محمد مفتاح يقترح علينا تقسيماً للأجناس الشعرية انطلاقاً من بنيات المعنى النصي ويطابق بينها. ويصعب علينا التسليم بهذه المطابقة لأن «التوتر» و«الاستسلام» و«الرجاء والرهبة» لا تتوفر على كفاءة إجرائية تساعدنا على ضبط الأجناس الشعرية خارج قصيدة ابن عبدون، بل هي محاور دلالية استخلصها الباحث من هذا النص ليس غير.

6. ويتقدم عدمُ التجانس بين عناصر التقسيم الأجناسي خطوة أخرى في قول مفتاح : «....ولكننا ـ مع ذلك ـ متأكدون من أن النوع الشعري الصرف الذي لا تشوبه شائبة من نوع آخر غير موجود على الإطلاق.» هذا الرأي، المقبول من الناحية النظرية، يتعارض بصرامة مع طريقتي التقسيم السابقتين؛ أولاهُما ترتكز على الزمن؛ وثانيتهما على البنية المعنوية. وهذا الرأي الحدسي ـ وهو إيجابي ـ يعود بنا لحوارية باختين التي سنفصّل الحديث عنها لاحقاً.

وخلاصة الملاحظات هي أن الأسس، التي اعتمدها محمد مفتاح في التقسيم الأجناسي لقصيدة ابن عبدون، واستراتيجية تصنيف الشعر، تدفع أكثر إلى بحث حر وجريء، له الاجتهادُ الجميل، ولكنها بإطلاقيتها تحدّ من هذا الدفع.

ب) وتأتي القصيدة المعاصرة بإعلان خروجها على الغنائية، في كل من القصيدتين التقليدية والرومانسية العربية على الأقل. وقد أكد العديدُ من الشعراء على هذا الخروج من الغنائية إلى الملحمية أو الدرامية. ولكن أدونيس تفرد، في الكتابة الجديدة والتنظيرات المصاحبة لها، بانْشقاقه على هذا الخروج الجزئي لينتقل إلى محاكمة صفاء الجنس الشعري (والأدبي) في النص الواحد. وقد جعل أدونيس من اختراق حدود الأجناس شرطاً من شرائط ممارسة

الكتابة الجديدة، كأفق كتابيّ يهدد به كل التصنيفات الموروثة عن أرسطو وتأويلاته، متفاعلاً بذلك مع حركة الكتابة في فرنسا، ومفيداً في آن من اطلاعه الواسع على الأنماط المجهولة للكتابة في الثقافة العربية القديمة، ومعرفته المبتهجة بها.

ونتوفرُ، الآن، على دراسات عديدة تناولت الشعرَ العربي الحديث، إجمالاً، والمعاصر تحديداً، من خلال الجنسين الدرامي والملحمي. وللاقتراب من هذه الدراسات نقف على ما كتبه، بهذا الشأن، كل من خالدة سعيد ومحمد لُطفي اليوسفي، لما يتوفران عليه من صلاحية ودلالة.

بـ 1) خالدة سعيد : إنها، بدون شك، أجملُ وأبعدُ قارئ لأدونيس، وهي أيضاً من أهمّ المسكونين بحداثة الثقافة العربية وأسئلتها. تعرضت خالدة سعيد للمسألة الأجناسية في الشعر المعاصر في دراستين رائدتين؛ أولاهما خصّتْ بها قصيدةَ «هذا هو اسمي» لأدونيس (وقد تعرضنا لها في الجزء الثالث)؛ وثانيتهما تناولت فيها البعد الملحمي للحداثة العربية بعنوان «الحداثة أو عقدة جَلْجَامِشْ».

تركز خالدة سعيد في دراستها الأولى على ما تسميه بـ «تجربة القصيدة ـ المسرحية» التي ترصدها عبر الممارسة النصية لأدونيس منذ قصيدة «الفراغ» إلى «هذا هو اسمي». تكتب خالدة :

> «بدأ أدونيس تجربة القصيدة ـ المسرحية منذ عام 1954 مع قصيدة الفراغ التي جاء الجو المسرحي فيها ممثلاً بتوالي اللوحات؛ ثم في عام 1955 كتب قصيدة مجنون بين الموتى. فجاءت التجربة المسرحية فيها أنضج (...) بعدها جاءت قصيدة السديم أو المجانين الثلاثة وهي كذلك ذات بنية مسرحية، تعتمد في الدرجة الأولى على حوار المجانين. إلى أن كان ديوان المسرح والمرايا عام 1968. طبعاً ليست قصائد الديوان مسرحيات بالمعنى المعروف. وإنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية كتعدد الأبعاد وجوانب الإضاءة وتعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات الداخلية والحوار على مستويات مختلفة، وبعث الحركة في الماضي إمعاناً في إضاءة هذا الماضي وتعريته. ويفيد أدونيس في قصيدة هذا هو اسمي من هذه التجارب ويصل إلى نوع من التجريد المسرحي[38].»

أما في دراستها الثانية فهي تتفحص البعد الملحمي كشبكة متآخية، تتموج فيها كتابات الحداثة برمتها، وعبر النصوص الفكرية والأدبية معاً. تكتب خالدة سعيد :

38. خالدة سعيد، حركية الإبداع، م.س، ص ـ ص. 101-102. والتشديد من عندنا.

«والحداثة العربية المعاصرة كسر لهذا الاستيهام النهضوي الذي ظل يقاوم السقوط حتى هزيمة 1967 التي كانت بشكل ما هزيمته، ولأنها مواجهة الأزمة والتصدع. من هنا كان طابعها المأساوي، وغلبةُ المراثي وملاحم الموت والانبعاث أو ملاحم السقوط على نتاج مبدعيها الكبار..[39].»

وتقيم خالدة سعيد، في الدراسة نفسها، علاقة بين التصدع، كسمة مهيمنة على الحداثة العربية، وتميزه بشدة التوتر في الشعر. عن هذا تكتب :

«لقد جاءت هذه الحالة الفروقية التي تكشف تجربة التصدع والتمزق أشدّ توتراً في الشعر وأعظم مأساوية، لأن ساحة الشعر صوتٌ واحد تسكنه أصوات، ولقيام الشعر على المحور التزامني وغلبة هذا على السياق التعاقبي. ثم إن الشعر هو المحل الذي يتمثل فيه وعي الأنا بذاتها (أو صورتها التي يقدمها الموروث الثقافي) وبعلاقتها بالموضوع. وهذا في طليعة الأسباب التي تفسّر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها، كما تفسر ظاهرة الأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة في بعض الأعمال الحديثة[40].»

إن خالدة سعيد، وهي تتعامل مع كل من الدرامي والملحمي (المأساوي)، تبتعد عن تصنيف الشعر المعاصر ضمن خانتهما، كجنسين كبيرين ومستقلين. وهي، في الوقت ذاته، تسعى إلى مُلاحظة ما أصبحتْ عليه القصيدة، بعد أن اعتمدت على «الجو المسرحي» أو «بنية مسرحية» بغاية «إغناء القصيدة» لدى أدونيس، أو بعد أن تبنّتْ تجربة التصدع التي لا يمكنها أن تتم إلا من خلال تعدد الأصوات والأقنعة والمرايا كتجسُّدُن لهذه الأصوات وامتداد لها في بناء نص يخرج على الصوت الواحد، مادامت الذات (الأنا) أصبحت منشطرة على ذاتها، فيما هي تبحث عن علاقة مغايرة بين «الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها».

ولئن كانت خالدة سعيد تُبرز التكوينَ المسرحي في شعر أدونيس، كعنصر لإغناء القصيدة، فإنها لا تسمّي الجنسَ الغنائي كما لا تذهب إلى حد التصريح بإلغاء الحدود بين الأجناس في «هذا هو اسمي» المنتمية إلى مرحلة الكتابة الجديدة لدى أدونيس. وتكون دراستُها الثانية مخلصة للمقاربة ذاتها، حيث تتجنب التصريح بغنائية القصيدة المعاصرة، وتلحّ بدل ذلك على مجموعة من العناصر التي تشير إلى دخول هذه القصيدة مرحلة إلغاء حدود الأجناس مع تجربة التصدع. ومصطلح التجربة، الذي تستعمله خالدة، يضيءُ لنا هذا

39. خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلجامش، مو\اقف ع 51-52، صيف وخريف 1984، ص. 30.
40. المرجع السابق، ص.36. والتشديد من عندنا.

العبورَ من الجنس الأدبي (أو الشعري) الواحد إلى تعدد الأجناس، دون أن تورّط خطابها في المسألة الأجناسية، ما دامت وضعية القصيدة المعاصرة تجهز على التصنيفات المطمئنة والقواعد الموضوعة، من لدن العرب القدماء أو الأوربيين الحديثين على السواء.

بـ 2) محمد لطفي اليوسفي : يختلف كتاب في بنية الشعر العربي المعاصر لمحمد لطفي اليوسفي، باطمئنانه لنهاية التصنيفات، عن كتابات خالدة سعيد الراحلة إلى اختبار تجربة القلق والتصدع.

طرح اليوسفي في الفصل الأول من الكتاب ملاحظات نظرية، هي المعتمدة في قراءته لنصوص كل من بدر شاكر السياب وسعدي يوسف ومحمود درويش وأدونيس. وقد استأثرت ملاحظتان، من بين الملاحظات النظرية الثلاث، بمسألة الأجناس الشعرية، عرضهما اليوسفي كما يلي :

1. ألح النقد العربي الذي اهتم «بالقصيدة الجديدة» على انشغال هذه القصيدة بمسرحة مسارها. وهذا ما يؤكده الشعراء أنفسهم. «إن القصيدة ذات العناصر الدرامية أو ذات العناصر المسرحية قمة التصعيد الشعري (...) والمسرح بالنسبة إلى الشعر العربي الحديث ليس حلماً، إنما يبحث الشعر العربي الحديث عن المسرح الحلم».

من هنا يمكن أن نقول : إن مقاربة هذه القصيدة بالرجوع إلى الخصوصيات المسرحية، أي البحث عن طرائق تشكل البناء الدرامي وكيفية توظيف القصيدة للعناصر المسرحية، كالصراع والإضاءة والمَشَاهد، يمكن أن تشكل في حد ذاتها مدخلاً هاماً إلى بنية تلك القصيدة. لذلك سنحاول أن نقاربها في ضوء هذه الملاحظة».

2. «هناك ملاحظة أولية لا بد منها. إن الناظر في طرائق تشكل القصيدة المعاصرة، ولو نظرة سريعة، يلاحظ أنها تريد أن تفتح لها درباً بين الملحمة والأسطورة والقصيدة الغنائية بشكلها المتعارف. صحيح أن الملحمة قصيدة قصصية طويلة تتسع لتشمل أفعال أبطال عديدين. والأسطورة هي بشكل من الأشكال نبوّة. ولكنهما تلتقيان وتتشابهان من حيث خلْقُها لشكل زمني بنوع من الدوام، والتعاقب في الملحمة، والدوام والثبات في الأسطورة. والقصيدة «العربية الحديثة» تطمح إلى خلق هذا الشكل الزمني حتى تفلت من الآنية. وهذه مسألة يمكن أن تشكل أيضاً مدخلاً هاماً ومرتكزاً من المرتكزات التي سنقارب في ضوئها هذه «القصيدة الجديدة» [41]. »

41. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سلسلة تجليات، سيراس للنشر، تونس، 1985، ص. 22-23.
والرأي الذي يستشهد به الباحث هو لسعدي يوسف، نثر في مجلة المسرح والسينما، بغداد، ع 6، السنة 2، أبريل 1972، ص. 79.

وقراءتنا لملاحظتي اليوسفي تنحصر في إعطاء الأسبقية لجملة من النقاط :

1. يكتفي الباحث برأي واحد هو لسعدي يوسف. والاستشهاد برأي شاعر هو بحد ذاته مفيد ومضيء، ولكن اليوسفي أخضع هذا الرأي للتأويل. فسعدي يتحدث عن عناصر درامية ويتحدث عن مسرح الحلم، فيما التأويل يذهب إلى أبعد بحديثه عن المسرح، بل وعن «الصراع والإضاءة والمَشَاهد» كمدخل للقراءة. وهذا التأويل لا يقدم لنا الفرق النظري بين المسرح والعناصر المسرحية من جهة، والفرق بين الشعر المسرحي والقصيدة الحديثة من جهة ثانية.

2. تفصل الملاحظتان بين المسرح وبين الملحمة والأسطورة في البناء النصي الحديث، وتظل الملحمة والأسطورة في علاقة بالقصيدة الغنائية وبإرادة الشاعر العربي هي فتح «درب» بين هذه الثلاثة، لكننا لا نعرف، هنا، موقع الأسطورة من التقسيم الثلاثي للأجناس الشعرية.

3. يتصل التصنيفُ بالشعر العربي الحديث، وبالتالي يكون مُنفصلا عن الشعر العربي القديم. وهذا عكس ما نلمسُه في التقليد الأروبي، والتقاليد النقدية الأخرى، ومن بينها الثقافة العربية القديمة، في وضع الحدود والصلات بين القدامة والحداثة. فهل نقرأ الشعر العربي الحديث في انفصاله الكلي عن الشعر العربي القديم، ونرى إليه في ضوء هذا الانفصال معلناً عن قطيعة بنائية تتطلب قطيعة في القراءة ؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فعلى أي أساس نتحدث عن المسرح والملحمة والأسطورة في الشعر الغربي الحديث ؟

4. لا يعود اليوسفي لأيّ مرجع نظري بشأن الأجناس الأدبية، ومع ذلك يعتمد هاتين الملاحظتين. فهل يمكن للملاحظة وحدها أنْ ترقَى إلى مستوى التصور النظري المتكامل؟

2.1. اللامفكرُ فيه

من الحديث نرحل إلى الشعرية العربية القديمة، لأنها أسست تصنيفات للشعر، متباينة وأحياناً متآلفةً، أكان محصوراً بالعرب أم غير محصور بهم. ونادراً ما عاد النقاد العرب الحديثون للتعرف على هذه التصنيفات وأهدافها ومجالها، كعنصر من عناصر القراءة. ونقدر هنا المجهود الخاص الذي يحتاجه عمل كهذا، ونرجو له أن يتحقق قريباً على يد أحد الباحثين العرب. ورغم مخاطر الملاحظات الأولية نثبت بعضاً منها.

تتلخص هذه الملاحظات الجنينية، التي ندرك مزالقها النظرية، في أن الشاعريين العرب القدماء اعتمدوا في البداية تصنيف الشعر حسب طبقات الشعراء، ثم حسب القدامة والحداثة، والأغراض الشعرية، والأساليب الشعرية أيضاً. ولربما كانت كُتب المُوازنة، على قلّتها، هي التي ألّفَت، أكثر من سواها، بين جميع هذه التصنيفات. وضرورة العودة إلى هذه التصنيفات ليست ترفاً فكرياً بقدر ما هي ضرورة إبيستيمولوجية. فالتصنيفات القديمة لا مفكّرٌ فيها في التصنيفات العربية الحديثة التي استشهدنا بها. وكونُها لا مفكّراً فيها يعني، من بين ما يعني، أن هذه التصنيفات إما أنها لم تعد صالحة لأي تصنيف يمس الشعر العربي، قديمه وحديثه في آن، وهذا المضمر يحتاج للإظهار ثم المساءلة. وإما أن النقد العربي الحديث حقق قطيعة مع التصنيف القديم الشعر العربي، وهذا المعطى غير المصرح به يحتاج بدوره إلى غزو نظري لا مفر منه. وإما أن التصنيفات العربية القديمة قابلة لتصنيف التصنيفات، وفي هذه الحالة نكون أمام عمَل من نوع آخر.

كان الشاعريون العرب القدماء يصنّفون الشعرَ من خلال مصطلح الأغراض. وقد ذكرنا في الجزء الأول، الخاص بالتقليدية، كيف أن الغرض دال من الدوال، وهو حسب جمال الدين بن الشيخ عنصر لاحم لأجزاء النص. كما وقفنا على مواقع التمفصل بين الأغراض في الشعرية العربية القديمة، وهي الأبيات التي عادة ما سُميت بالخُروج. ويقدم لنا أمجد الطرابلسي الترجمة العربية لكلمة genre، في سياق القصيدة العربية، بالغَرض. وهو يرى أن هذه الأغراض تنقسم إلى أربع مجموعات هي: 1) المدحية، وتشمل المدح والفخر والرثاء؛ 2) الهجاء؛ 3) شعر المجون ويشمل الخمريات والنسيب؛ 4) الوصف[42]. ويعلق أمجد الطرابلسي على تصنيف الأغراض عند القدماء فيقول :

«من السهل تبين نقصان دراساتهم. فجميع النقاد، وبالأخص ابن رشيق، لم يعملوا إلا على إعادة تصنيف قدامة بن جعفر الذي يعود إليه فضل تخصيص هذا الموضوع بأول وأهم دراسة».

ويختتم ملاحظاته قائلاً :

«إن النقاد عادةً ما اكتفوا بترديد قدامة، وقد عجزوا عن الإفلات من قبضة هذا المقعد الذي كان يضع القواعد بقناعة تبعث على الاستغراب. وهكذا فإن أخطاء

42. Amjad Trabulsi, *La critique poétique des Arabes*, op.cit, p-p, 215-238.

قدامة أصبحت أخطاء النقد العربي برمته في العصر الوسيط[43].»

هذا التصنيف، الذي رسّخ وصفات جاهزةً وقارةً سيسير عليها النقد الشعري، يعطي مكانةً خاصة لغَرض الوصْف الذي يمكن أن يأخذ وضعية تصنيف التصنيفات، لأنه «ليس غرضاً شعرياً بصريح العبارة، ما دمنا نعثر عليه باستمرار في جميع الأغراض[44]. » وهذا ما يدفعنا للإنصات إلى الوصف.

يتعامل بعض الشاعريّين العرب القدماء مع الوصف كخصيصة أسلوبية. وهي التي يتطرق إليها قدامة بن جعفر ضمن حديثه عن نعوت الهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب، فجاء «نعتُ الوصف» في المرتبة الرابعة، وهو الذي يقول عنه :

«أقول : الوصف إنما هو ذكْر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفاً من أتى من شعره بأكثر المعاني التي الموصوفُ مركب منها، ثم بأظْهرها وأوْلاَها حتى يحكيَهُ بشعره، ويمثله للحسّ بنعته[45].»

واستعمال قدامة لكلمة «يحكيه» يحيلنا على المحاكاة الأرسطية، (وقدامة أقرب إلى منطق أرسطو منه إلى المحاكاة) ولكنها إحالة مستترة ليس لها وضوحُ مرتبة الوصف، الذي ينزّله الناقد منزلةَ الطرائق المشار إليها آنفاً.

ويكون ابْن رشيق أوضح في حديثه عن الوصف إذ يقول :

«الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به؛ لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه في أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذلك مجاز وتمثيل[46].»

وهذه القولة تعطي للوصف مكانة تصنيف التصنيفات، لأن «الشعر إلا أقلّه راجعٌ إلى باب الوصف». وقد نجد في المقارنة بين التشبيه والوصف، في سياق هذه القولة، ما يدعو إلى الحذَر، أي أنّ أغلب الشعر الراجع إلى الوصف يأتينا مشروطاً بالإخبار عن «حقيقة الشيء»، فيما التشبيهُ «مجازٌ وتمثيل». لكن الوصف يشتمل على التشبيه دون أن يحصلَ بينهما تطابق. ولا

43. المرجع السابق، ص.237-238.
44. المرجع السابق، ص.234.
45. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، م.س، ص.134.
46. ابن رشيق، العمدة، م.س، ج 2، ص 294.

نعْلم بعد هذا إن كان المقصود هنا هو الشعر العربي أم الشعرُ مطلقاً، خاصة وأن من يقدم امرئ القيس، وهو نموذج عربي بامتياز، يرى أنه «أجاد في التشبيه[47].» بل إن ابن رشيق يَنْهى المحدثين عن اتباع طريقة القدماء في الوصف[48]. وهو ما يصعب علينا تأويله بدعوة ابن رشيق إلى عدم تجاوز الشاعر المحدث الإخبار عن «حقيقة الشيء». فقوله صريح بخصوص الانتقال من وصف حياة البداوة إلى وصف حياة التمدن. ثم إنه في «باب المجَاز» يقول إن «العرب كثيراً ما تستعملُ المجَاز[49].» فكيف يمكن أن يكون الشعر إلا أقله راجعاً إلى الوصف، ونفهم الوصف أنه الإخبار عن «حقيقة الشيء»، ثم يكونُ المجازُ مستعمَلاً بكثرة لدى العرب؟ فإما أن يكون الوصفُ تسميةً أخرى للمحاكاة الأرسطية، ويكون الشعر العربي في هذه الحالة متميزاً بالتشبيه الذي يتضمنه الوصف، وهنا نستوعب أكثر قولة ابن رشيق، من غير أن تتعارض مع من سبقه كابن سلام، ومن لحقه كحازم القرطاجني الذي يذكر أن اليونانيين لم يكن لهم تصرّفٌ في «تشبيه الأشياء بالأشياء[50].» فنصطدم بالصلة بين المحاكاة والاستعارة لدى أرسطو. وإما أن يكون الوصف، كمصطلح نقدي، مضطرباً في الاستعمال لدى ابن رشيق. ولا يبقى علينا في هذه الحالة سوى النظر إليه من حيث هو تصنيف التصنيفات، ومع ذلك يظل قاصراً عن الإحاطة الشمولية بالشعر العربي قديمه وحديثه.

2. فرضيةُ الغنائية

إن أنواع التصنيفات التي عرضنا لها تنقسم إلى ثلاث مجموعات : أولاها تحاول إعادة تصنيف الشعر العربي، قديمه وحديثه، حسب المذاهب الأدبية الأروبية، وخاصة الرومانسية. ويمتد هذا التصنيف المذهبي إلى وسم الشعر العربي بالمذاهب الأدبية الأروبية الأخرى، من كلاسيكية وكلاسيكية جديدة ورمزية وسريالية ودادائية، وقد تطرقنا لهذه المسألة في مفتتح الجزء الأول الخاص بالتقليدية. وما انتقدناه، في بداية هذا الفصل، في تصنيف البارودي ضمن الشعر الرومانسي هو جزئية التصنيف وثنائيته؛ وثانيتها تهدف إلى تصنيف الشعر العربي، قديمه وحديثه أيضاً، حسب الأجناس الشعرية الثلاثة، الملحمي والمسرحي والغنائي. والقضايا التي يطرحها هذا التصنيف متفاوتة، في مقدمتها التصنيف الثلاثي تبعاً لمعايير متناقضة، ثم

47. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، م.س، ص.55.
48. ابن رشيق، العمدة، م.س، ج 2، ص. 295-296.
49. المرجع السابق، ج.1 ص.265.
50. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، م.س، ص.69.

التصنيف الثنائي فالثلاثي بصيغة أولية. وهذان التصنيفان معاً، على اختلافهما، يلتقيان في ترك التصنيفات العربية القديمة لا مفكراً فيها، ثم إنهما لا يؤسسان خطابهما على أسس نظرية واضحة، ولا على فرضيات صريحة. ويبقى تصنيف الشعر العربي ضمن الشعر الغنائي، أو إغنائه بالعناصر الدرامية والملحمية، أقلها مخاطرة وأكثرها تجانساً على مستوى الفرضيات والبرهان؛ وثالثتها مغامرة تتغيّا التفكير في الشعرية العربية القديمة، مهما بدا ذلك أولياً، ومن ثم تسعى للبحث في تصنيف التصنيفات من داخل الشعرية العربية القديمة. ولكن الوصف، كمصطلح، مضطرب إن هو لم يكن غامضاً، وقد تخلى حازم القرطاجني عنه ليكون صريحاً في استعماله لمصطلحي المحاكاة والتخييل وربط الأغراض بالمعاني الشعرية. وهذه الوضعية لتصنيف التصنيفات عند القدماء يلتقي معها تصنيف عربي حديث هو الوجدانية، التي لا تعدو أن تكون عنصراً من عناصر الرومانسية، بلغة الباحث عبد القادر القط، عن طريق التأويل المتحلل من كل ضبط نظري.

1.2. الرومانسية والغنائية

باعتقادنا أن أي تصنيف للشعر العربي برمته لا بدّ أن يضعَ في اعتباره وضعية الشعريات الباذخة في الحضارات القديمة، وفي مقدمتها الشعريات الصينية واليابانية والفارسية والهندية، لا من أجل الذوبان في حالة كونية، ولكن بالأحرى من أجل الخروج من العلاقة الأحادية بالشعر الأروبي، الذي له شعرياته المتجاوبة في الشعرية العربية القديمة والحديثة، ولو بصيغة متفاوتة لصالح القديم، وهذه واقعة ينكرها مُدّعُو الأصالة العمياء.

والانفتاح على الشعريات الباذخة القديمة للحضارات الأخرى، لا يُنْسينا في الوقت نفسه غيابَ الغنائية في كتاب الشعرية لأرسطو. ومن ثم نقول مع بيلّي بأن «الشعر الغنائي ينتظر نقْدَه[51].» وغياب قراءته لا تتعلق بالشعر الأروبي وحده، بل بالشعر غير الأروبي أساساً. لذلك فإن التصنيفَ المحلومَ به للشعر العربي، من داخل الأجناس أو خارجها، مدعوّ منذ البدء لتوضيح مسألة التصنيف الثلاثي، الملحمي والمسرحي والغنائي، وقراءته ضمن وضعيته الإبيستيمولوجية، وبالتالي الوضعية الإبيستيمولوجية لإنجاز النص الشعري.

نفيد من جيرار جنيت بهذا الشأن، وقد انطلق في قراءته للتقسيم الأجناسي من

51. عن كتاب هنري ميشونيك: *Critique du rythme*, op.cit; p187.

ملاحظتين :

أ) التقسيم الأساسي لدى أفلاطون، وبالأخص لدى أرسطو، ينحصر في «طريقة الإخبار المستعملة في النصوص[52].» أما الجنس فكان «يحدده بصفة أساسية تخصص في مضمونه[53].»

ب) فكرة التقسيم الثلاثي تعود للتأويل الكلاسيكي لكتاب أرسطو عن الشعرية، «إلا أنها بقيت هامشية أو بتعبير آخر ابتداعية[54].» وتأسيس التقسيم الثلاثي بشكل بارز لم يتم إلا مع الرومانسية، بل إنه سيستقطب «كامل النظرية الأدبية للرومنطقية الألمانية وبالتالي الرومنطيقيات الأخرى[55].»

والسبب الرئيس في تبني الرومانسية الغربية للتقسيم الثلاثي، المعلن عنه من قِبَل المرحلة الكلاسيكية، هو البحث عن المرتكزات النظرية لنوعية النص الشعري الذي حددت له برنامجها الشعري، أي الشعر الغنائي الذي لم يعثر على مكانه في كتاب الشعرية لأرسطو، بالإضافة إلى تدعيم المشروعية التاريخية للغنائية. ونوعية النص الشعري الذي أنتجته الرومانسية والمذاهب الشعرية المحتمية بها هي ما أشار إليه جنيت قائلا :

«لكن ماذا نعني بالشعر اليوم، أي منذ المرحلة الرومنطيقية؟ يُقصد بالشعر، كما أظن، ما يطلق عليه السابقون على الرومنطيقية اسم «الغنائي». وقولة وُرْدْزُورْث الذي أعطى لكامل الشعر تعريفاً قريباً مما كان يُعرّف به مترجِم باتو الشعر الغنائي بمفرده، تبدو إلى حد ما معرّضة للخطأ لما توليه للوجدان والتلقائية من أهمية كبرى؛ ومع ذلك فإن تعريف وُرْدْزُورْث يظل أقل عرضة للخطأ من تعريف سْتيوارْت ميل كلّ نوع من أنواع السرد، والوصف، والخبر التعليمي، باعتبارها ليست شعرية، كما يعلن في مجرى حديثه أن كل قصيدة ملحمية : «كلما ازداد نَفَسُها الملحمي... بطُلت أن تكون شعراً». ولقد اقتبس، أو قُل تَبَنَّى، إدْغار بُو نفس الفكرة؛ وكان يرى أن «القصيدة الطويلة لا وجود لها». ثم تولى بُودلير تنسيق هذه الفكرة في تعليقاته على بُو، فكانت النتيجةُ الواضحة لذلك التنسيق هي الإدانة القطعية للقصيدة الملحمية، والقصيدة التعليمية، اللتين دخلتا في اصطلاحنا الرمزي و«الحديث» تحت شعار «الشعر الخالص» المحتشم والفاعل مع ذلك باستمرار. وبما أن التمييز بين الأجناس،

52. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، م.س، ص.72.
53. المرجع السابق، ص. 72.
54. المرجع السابق، ص. 41.
55. المرجع السابق، ص. 49.

بل بين الشعر والنثر أيضاً، لم يُمْحَ بعد، فإن المفهوم الضمني للشعر يختلط تماماً عندنا بالمفهوم القديم للشعر الغنائي[56].»

إن الانقلاب في الشعر الأروبي، من الملحمي والمسرحي قديماً، ثم المسرحي في المرحلة الكلاسيكية، التي يمثّلها المسرح الكلاسيكي الفرنسي بتفوق معترف به، إلى الغنائية في المرحلة الرومانسية وما بعدها، هو ما لم يفطن له شعراء التقليدية العربية. ذلك هو موقف شوقي الذي انبهر بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي، عن طريق ما هو غير شعري، أي تقدم أروبا، وهو ما لم يفطن له كل الخائضين في غياب المسرح عن الشعر العربي القديم، واعتبروا الغياب نقيصة، وهم بذلك يريدون أن يكونوا حديثين عبر ما تتخلى عنه الحداثة الغربية ذاتُها. وما نرصده، هنا، هو الاتجاه المعاكس للشعر الأروبي، عامة، نحو البحث عن نماذج شعرية خارج أروبا، منذ التّروبَادُور، في الموشح الأندلسي أو الشعر الفارسي والعربي القديم[57]، ثم بعد ذلك في الشعر الإفريقي، والشعرين الصيني والياباني[58]. ولكن من جهة أخرى، هناك التوجه المعاكس أيضاً لبعض الشعراء التقليديين العرب نحو الشعر المسرحي الأروبي، والكلاسيكي منه على الخصوص. بل إن جملة من الدارسين لشعر شوقي المسرحي ظلوا منبهرين بأسس المسرح الكلاسيكي، ورفضوا استيعاب الشعر المسرحي لشوقي في ضوء التداخل النصي وهيمنة اللاوعي الشعري لدى شوقي الذي لم يتخلص من غنائية الشعر العربي. بل إن أصفى نماذج الشعر الغنائي لشوقي نفسه هي المبثوثة في شعره المسرحي.

من هنا أيضاً نلتقي مُجَدّداً بما سبق لنا قولُه عن علاقة الرومانسية العربية بالرومانسية الأروبية في الجزء الثاني من هذه الدراسة (2.1). كان اللقاء مع الرومانسية الأوربية فرصة لإعادة ترتيب شجرة نسب الشعر العربي الحديث وهو يكتشف الموشحات، التي كان تخلى عنها التقليديون العرب، ويكتشفون غيرها حتى وصل بهم الاستقصاء إلى الشعر الصوفي، من غير أن يتخلوا عن لاوعْيهم الشعري، أو عن ميتافيزيقا الثقافة العربية التي هم بها مُتلبّسُون.

هكذا نصل، في البدء، إلى أهمية الجنس الأدبي (ومنه الشعري) وأسبقيته على المذهب الأدبي أو الأغراض كأجناس صغرى، ونؤيد قولنا برأي باختين الذي يقول :

«إن مؤرخي الأدب لا يرون، خلف البرْقَشَة والاهْتِياج السطحي إلى المصائر الكبرى

56. المرجع السابق، ص. 70-71.
57. ارتباط الشعر الرومانسي بهذا الشعر يبدو الآن ثابتاً.
58. وحدث هذا منذ السريالية إلى الآن، عبر فرنسا وانجلترا وأمريكا، ويكفي إعطاء كل من إزراباوند وجورج لويس بورخيس كنموذجين بارزين.

والأساسية للأدب واللغة، التي شخُوصُها الأساسيةُ هي الأجناس قبل كل شيء، في حين أن التيارات والمدارس تظل شخوصاً من الدرجة الثانية أو الثالثة[59].»

وذلك لأن «الجنس يمارس اختياراً، ويثبت نموذجاً للعالم ويقطع السلسلة اللانهائية[60]» ولأن «الفنان عليه أن يتعلم رؤية الواقع من خلال عيون الجنس (الأدبي)[61].» ومن هذا يصل باختين إلى القول بأنّ :

«الجِنْس يحيا في الحاضر، ولكنه يتذكر دائماً ماضيه، بداياته. إن الجنس هو الممثل للذاكرة الإبداعية في صيرورة التطور الأدبي (...) ولكننا نعلم من قبل أن البدايات، أي البقايا الأجناسية القديمة، تتعاضَدُ في شكل مجدّد، في المراحل المتقدمة لتطور الجنس. ومن ثم فإن الجنس كلما سما وأصبح مركباً، أصبح يتذكر جيداً ماضيه[62].»

هذه الوضعية الأخيرة تنطبق على الشعريْن الأروبي وغير الأروبي، ومنه العربي. ولكنّ أسبقية الجنس الأدبي على المذهب أو المدرسة الأدبية تفنّد رأي من سعوْا من النقاد العرب الحديثين إلى تصنيف شعر البارودي أو الشعر القديم، كالشعر العذري، ضمن خانة الرومانسية. وفي الوقت نفسه يدلنا باختين على أن الجنس الشعري عنصر بانٍ للنص، بل إنه يشترط الكتابة النصية في غفلة عن الشاعر.

1.1.2. النظريةُ الأجناسيةُ والتلقي

هذه الوضعية الاستثنائية، التي يخصّ بها باختين البناءَ النصي والماضي النصّي في آن، هي ما يدعّم، ثانية، حجةَ التأمل في التصنيف الأجناسي للشعر العربي الحديث، بل والشعر العربي القديم أيضاً. فهذا التأمل استقصاءٌ للقضايا المسكوت عنها في خطابنا النقدي، أكان منحصراً في الشعر العربي الحديث أم منشغلاً بالقديم، خاصة وأن العديد من الطروحات النظرية التي تمس بنية القصيدة العربية والنظرية المشغلة لها، في ماضي النص أو مستقبله، تنعم بتداول لا إحراج فيه لدى العديد من أصناف الباحثين على السواء.

للقطيعة في تصنيف الشعر العربي تاريخُها وجدَلُها، منذ العشرينيات، في كل من مصر ولبنان على الأقل، إلى الآن عبر الدراسات والتنظيرات العربية المتحررة من كل ضابط نظري.

---

59. Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, Le *principe dialogique*, op. cit; 125.
60. المرجع السابق، ص.127.
61. المرجع السابق، ص. 128.
62. المرجع السابق، ص. 130.

فما يفعل فيها هو، بالأساس، النموذجُ الأروبي كنموذج رأت إليه مُسْتقبلاً للقصيدة العربية، من غير تأمل أو مساءلة. وبالتالي فإن هذه القطيعة أصبحت هي الأخرى لا مُفكّراً فيها، وكأن قديمنا النظري يقف، فجأة، عند عتبة القديم، حتى ولو كان الدارس ملماً به في الوقت ذاته الذي هو باحث في شعرنا الحديث.

غيرُ هذا هو ما وقع في أروبا وأمريكا. تلك الشذراتُ التي أتينا على ذكرها تثبت ما نذهب إليه. وإذا كان عملنا، في هذا السياق، يهدفُ إلى التعلم من الآخر، فإنه يبتغي، من ناحية ثانية، مواصلةَ التعرف على ما بلغته أعمال المنشغلين بنظرية الأدب، وبما استحقّته نظرية الأجناس الأدبية من اهتمام، حيث لا تتوقف النصوص الغربية المنتجة في العصر الحديث عن إرغام النظرية على إعادة النظر في ذاتها.

الأمريكيون والأروبيون مُنكبّون على وضع نظريات تصنيف النصوص. ولكن هذا يتمّ ضمن التاريخ الأروبي للنص وتصنيفه الأجناسي، لا خارجه كما هو وضع الدراسة العربية، أو الدراسات الخاصة بالآداب القديمة، أو المهمشة، والشفوية منها على الخصوص في الثقافات الإنسانية العديدة.

لم يقم الغربيون بإعادة النظر في تصنيف قديمهم وحديثهم فقط، بل تفرّغوا لتصنيف الآداب غير الأروبية التي سعوْا إلى التعرف عليها، خارج جغرافيتهم. وهذا التصنيف الثاني لا يزال مُهيْمناً على الثقافات الوطنية غير الأروبية، ومنها الثقافة العربية، التي كان للمستشرقين دورٌ كبير في طرح قضايا تصنيف النص الأدبي العربي من خلال المصطلحات والتعريفات الأروبية، إما لاستيعاب الأدب العربي انطلاقاً من التمركز حول الذات الأروبية، أو لإدماج الدراسة العربية في منظومة النظرية الأروبية. وهذا المُعْطَى يختلف، تماماً، عما انشغل به الفلاسفة العرب القدماء، والشاعريون المتأثرون بهم، في تصنيف الشعر العربي اعتماداً على كتاب الشعرية لأرسطو.

من حسن حظ الثقافات غير الأروبية والأمريكية أن الآخر الغربي ليس واحداً ولا ثابتاً. هكذا تسمح الاختلافات، هناك، لتُفيدنا، هنا، في تبصر اختلافنا أيضاً. ونظرية الأجناس الأدبية لا تتنكّر لهذه الواقعة. لقد تباينت استراتيجيات التصنيف الأجناسي، حسب الأسماء والمراحل، وبالتالي حسب الأنساق النظرية التي تهتدي بها. وما أنجز منذ هيجَل إلى الآن، يدل على ذلك. لن نتعرض للتفاصيل، المفيدة بلا ريب، بقدر ما ننبّه على أن نظرية الأجناس الأدبية، في القرن العشرين، أفادت من المعارف التي انشغل بها الشاعريّون.

إن جان ـ ماري شايفر، مثلاً، واحدٌ من هذه العائلة الحريصة على تأمل المسألة الأجناسية. من السابقين عليه، وبالإنصات لنظرية التلقي، يطرح، مجدداً، سؤال التصنيف الأجناسي للأدب[63]. ومصدر السؤال لديه هو طبيعةُ منطق النص، لا الأسماء الأجناسية بحد ذاتها، بعد أن اكتسبت قداسة تنزع عن الأجناس كل تاريخانية. يلخص شايفر رأيه قائلاً :

«عندما ندرس العلائق بين النصوص والأجناس، فإننا عادة ما نعامل النصوص كأشياء فيزيائية تكتسب هوية متماسكة. ونستخلص منها فكرة أن كل الأجناس أو، حتى نكون دقيقين، كل التحديدات الأجناسية ترجع إلى ظواهر نصية لها نفس المستوى ونفس النظام. إلا أننا، عندما ننطلق من أسماء الأجناس نفاجأ عكس ذلك بأنها لا ترجع في ظاهرها إلى نفس نظام الظواهر. ولقد كان للمنظرين إجمالاً، رد فعل على هذه الواقعة غير المستحبة بمحاولة إرجاعها جميعها إلى نفس نظام الظواهر. وهكذا رأينا أن هيجل يختزل كل التحديدات الأجناسية إلى خصائص موضوعاتية[64].»

ولا تقلّ هذه الوضعيةُ العامة، التي عانت منها التصنيفات الأجناسية، عن وضعية ثانية تهم الأدب العربي في عصر الحديث، وهي المتعلقة بنقل أسماء الأجناس من التقليد الأوروبي إلى ثقافة غير أروبية، كما أشرنا إلى ذلك منذ البداية. ويعالج شايفر هذه الوضعية انطلاقاً من تعامل الأروبيين مع ثقافات أسيوية، ويرصد ذلك بالصيغة التالية :

«الظاهرة الثانية هي نقل أسماء الأجناس من ثقافة معطاة إلى ثقافة أخرى. وعلائق القوى الثقافية، بما هي كذلك، هي بالإجمال أسماء أجناس من التقليد الأروبي التي نقلت لتعيين ظواهر تنتمي لثقافات أخرى: فَرُوثْ فِينِغَنْ Ruth Finnegan يستعمل، على هذا النحو، مصطلح القصيدة الملحمية لتعيين قصيدة سردية من جزر فيجي[65]. وعلى المنوال ذاته نعطي الحكايات المُغَنّاة Chantefables كاسم للعديد من الأشكال الأدبية غير الغربية التي تتناوب فيها المقاطع الحكائية والمقاطَع المغناة. والاستعانةُ بحالات النقل هي بطبيعة الحال لا يمكن تجنّبها، لأننا، حتى عندما نقرر الاحتفاظ بالأسماء الأهلية، لا يمكننا تجنب إعطاء مقابل لها في لغاتنا، وهذا لأجل أن يكون للمصطلح معنى بالنسبة للقارئ الغربي (...)، ومع ذلك فإن هذا النقل يمكن أن يطرح مشاكل، وخاصة عندما يتعلق الأمر بمصطلحات متصلة بتقاليد أجناسية

63. Jean-Marie Schaeffer, Qu'est'ce qu'un genre littéraire? Coll. poétique, Seuil, Paris, 1989.

64. المرجع نفسه، ص. 79.

65. جزر فيجي Fiji أو فيدجي Fidji عبارة عن أرخبيل يقع في المحيط الهادئ، وتشكل في مجموعها دولة مستقلة منذ 1970.

> قوية في خصائصها ونوعيتها. وهي حالة مصطلح واحد كالملحمة، حيث يرتبط هذا المصطلح في ثقافتنا بطريقة حميمة بالقصائد الهُوميروسيّة، وبالتالي فإننا عندما ننقله إلى ثقافات أخرى فإنه يحيل على نصوص هي، شكلاً ومضموناً، مختلفة في الأغلب عن أعمال هوميروس أكثر من اختلاف هذه الأخيرة عن الرواية الحديثة[66].»

لا ينجو شايفر من نزعة التمركز حول الذات الأروبية في تعامله مع مصطلح الذات والآخر. ومع ذلك فهو يُثير المشكل ذاتَه الذي كُنا وقفنا عليه بخصوص التقليدية، حيث كان نقل مصطلحات الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، على سبيل المثال، لتصنيف القصيدة التقليدية ذا مصدر أوربي يهدف إلى إدماج القراءة في المنظومة الأوربية. وتأتي ملاحظة شايفر لتُوسّع حقل الملاحظة فيشمل أسماء الأجناس الكبرى والصغرى على السواء. وهذا يدعونا لتأمل مضاعف في تعاملنا مع التصنيف الأجناسي للقصيدة العربية الحديثة.

لقد ذكرنا، من قبل، أن شايفر يذهب نحو مُساءلة منطق النص ليعيد، من خلاله، طرحَ التصنيف الأجناسي للأعمال الأدبية. وهذا المنطق، بالنسبة للباحث، متعدد، على عكس ما يبدو واحداً ومتجانساً. إنه تعددُ الأفعال اللفظية الذي تبني نظريةُ التلقي أسسَها انطلاقاً منه. يقول شايفر بهذا الصدد:

> «والحال أن عملاً أدبياً، ككل فعل خطابي، حقيقةٌ دلائلية مركبة ومتعددة الأبعاد (...). إن العمل ليس على الإطلاق مجرد نص، أي سلسلة مركبية ودلالية، ولكنه أيضاً، وبالدرجة الأولى، رسالة يوجهها شخص معطى في ظروف وبهدف لا يقلّ خصوصية (عن الأول)[67].»

وتبعاً لذلك فإن أسماء الأجناس لا تتحدد وظيفتُها في التعْيينات الكلية للنص، أكان موضوعاً أم مستوى، بل هي الارتباط «بالمظاهر الأكثر تنوعاً للوقائع الخطابية[68].» ومن ثم فإن أغلبية هذه الأسماء تستثمر، في الوقت ذاته، الفعل التواصلي والرسالة المعبر عنها[69].» ولكنها في الممارسات الأدبية «تأخذ فيها الإحالة على طبقة من النماذج النصية قيمة على حساب التحديدات التواصلية الخالصة[70].» وهو ما يحصل بالنسبة للأجناس «الكبرى» في

66. المرجع السابق، ص.118-119.
67. المرجع السابق، ص.80.
68. المرجع السابق، ص.119.
69. المرجع السابق، ص.122.
70. المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

قديم أروبا، أي أسماء الملحمة والمأساة والملهاة[71].

منطق تعدّد النص يخرج، بكل بساطة، على منطق واحدية النص وصفائه الجنسي. فأفعال الخطاب، وتنوع الرسالة، تصبح مهيمنة في فرضية مغايرة لما يعتقد أنه نهاية التصنيف والتعيين. ومنطق التعدد، الذي يعود إلى نوعية الفعل الخطابي والرسالة المعبر عنها، ينزع عن التطابق بين الأسماء والنصوص كل وضوح ووثوقية. إنه مأزق التصنيف ذاته، حيث يبدو إخضاعُ تعدّد منطق النص إلى واحدية منطق أسماء الأجناس مرفوضاً من لدن النص ذاته، في واقعيته الذريعية ومساره التاريخي. تلك صعوبة لا يفلت منها الشاعري، وليس له أمامها إلا أن يُرتّب الأولويات. وهذا ما يوضحه شايفر :

«تدل كل الاعتبارات على أن التصنيفات الأجناسية بعيدة عن أن تكون واضحة. ومع ذلك فإن الشاعري عندما يتفرغ لمسألة الأجناس، عادة ما يفترض، كبديهة لا تقبل الدحض، أن مهمته تنحصر في وضع تصنيف أجناسي للظواهر الأدبية. ولكن ألا يمكن القول بأن هذه المهمة ليست صعبة فقط، ولكنها جزئيا غير مجدية، في الحدود التي تكون فيها الأسماء الأجناسية، وبالتالي الأجناس أيضاً (مهما كانت حقيقتها)، موجودة سلفاً قبل تدخل الشاعري؟ ومن جهة أخرى فإن كان كل تعيين أجناسي حقا هو بالفعل اقتراح نموذج نصي، أي أنه اقتراح يحيل على ذاته بهذا المعنى الذي يضع فيه هوياته فيما هو يثبتها، فإن كل عمل تصنيفي، وبعيداً عن أن يبلغ تنظيماً ذاتياً مفترضاً من داخله للأدب، ليس هو على الإطلاق إلا مجرد تقطيع من بين تقطيعات أخرى، وبناء لنص واصف يعثر على شرعيته في استراتيجية معرفة الشاعري، لا في تمييز داخلي للأدب قابل للانطباق على كل الحالات[72].»

وعلى ذلك فإن درس نُورثْروب فْراي في تشريح النقد يظل مفيداً، حيث يكون على الشاعري توضيح «العلائق بين الأعمال وهو يستعمل هذه السمات التي هي التمييزات الأجناسية[73].» بدلا من أن يتوجه إلى ترتيب الأجناس، كما كان ذلك سائداً من قبل. ولعل هذا الدرس يعيدنا إلى تأمل قضايا لن تكون صعوباتها، بعد، قابلة لأن تؤول بأحكام القيمة الأخلاقية.

71. المرجع السابق، والصفحة ذاتها.
72. المرجع السابق، ص ـ ص.74-75.
73. المرجع السابق، ص.75.

2.1.2. وضعيةُ الغنائية

للغنائية وضعية استثنائية عند مقارنتها بالحصانة النظرية لكل من الشعرين الملحمي والدرامي، اللّذيْن يحدّدُ بهما الغربُ أصولَه الشعرية، منذ اليونان، في النص والنظرية على السواء. وهذان الشعران، تبعاً لذلك، هما المصدران الأساسيان لكل تصنيف وتعيين يمس الأجناس الكبرى التي تندرج ضمنها النصوص الأدبية القديمة، في أروبا، أو تفرعاتها وانقلاباتها الحديثة، من الرواية إلى الكتابة.

وليس ذلك حال الغنائية. إنها مصطلح أروبيّ، تأكيداً، ولكنها، في الوقت ذاته، تعيين لما لا ينضبط في إحدى الخانتين المهيمنتين، الشعر الملحمي والشعر الدرامي. إن الغنائية تعيين بالسلب لكل نص استعصى على الانضباط في الجنسين الشعرين الأروبيين بامتياز. بل إن سيادته، وليس مجرد الإشارة إليه، في الخطاب النقدي والتصنيف الأجناسي، متصلة بانتشار نص شعري كانت له صفة الهامشي (إذ أن مصطلح λυρα اليوناني يدل، في الوقت ذاته، على كل من القيثارة والغناء والشعر الغنائي. وبالتالي فالشعر الغنائي هو الشعر الذي يغنّى بمصاحبة القيثارة أو بدونها). ثم، شيئاً فشيئاً، تبوّأ المكانة الجليلة مع الرومانسية بامتياز. ولم يكن ذلك منفصلاً عن تعرف أروبا على غير نموذجها الشعري في ثقافات وافدة عليها من الشرق.

هذه، إذن، تسمية غربية لما اشتُبه فيه أروبياً، منذ القديم، ثم عثر على شجرة نسبه خارج أروبا، حتى ترسّخ فيها وبلغ مرتبة التملّك. ذلك مآل التداخلات النصية السعيدة، ومآل الحوارية الكونية، حيث يتحقق لنا جانب من الزمنية الكبرى التي أرشدنا إليها باخْتين.

وضعية استثنائية. ولا يكون للتسمية الأروبية، بعْدَ هذا، ما لتسمية الملحمة والدراما من قوة سلطة على ما هو غير أروبي. وبالتالي فإن روثْ فِينِغَن، أو غيره، لم يكن ليقع في نفس تورطه وهو يُخضع غير الأروبي للتمركز حول الذات الغربية، كما أن تناول الغنائية، خارج الشعر الأروبي، لن يكون له المسارُ ذاته ولا النتائجُ ذاتها.

لن نقلّلَ، هنا، من مصاعب انتقال مصطلح الغنائية من أروبا إلى خارجها، ولكنها مصاعب تبدو أيسرَ مما هي عليه وضعية الشعرين الملحمي والدرامي وانتقالهما لتصنيف ما هو غير أروبي، رغم أن أروبا ليست وحدها المستأثرة بهما. ملحمة جَلْجَامِش أو مسرح النُّو أو الشَّاهْنَامه نماذج تقوّض الذاتيات المغلقة للثقافات الإنسانية، ومنها اليونانية.

هكذا أدى الانقلاب في نموذج النص الشعري الأروبي، مباشرة، إلى إعادة بناء شجرة

نسَب الشعراء الأروبيين، من غير أن يتخلوا عن «القانون الكبير» كما أسماه نورثروب فراي، أي هذا العنصر البنيويّ للنص الأروبي عامة. وكان من الطبيعي أن تتصدى بعضُ الدراسات الغربية المقارنة لتصنيف الشعر غير الأروبي ضمن الشعر الغنائي، ومن بينها ما هو منشور في الموسوعة العالمية[74] الصادرة في فرنسا، وخاصة في طبعتي 1976و1985. وفي هذا السياق يقول إِتيَامْبَل، وهو يرسم مسار الدراسات ويحذر من المصاعب :

«رغم أن كلمتي «الغنائية» و«الغنائي» تعودان لمفهوم موروث عن اليونانية فإنهما يحددان جنساً يكتشفه المقارنُون في جميع البلدان. وليس لنا غير إعطاء الاعتبار لبعض من الآداب العظيمة من بين التي ظلت معزولةً عن أدبنا لمدة طويلة: وأعني بها الآداب العربية والصينية واليابانية والفارسية. وهو ما يستدعي توسيع البحث ليشمل بعض الحضارات المهملة إلى الآن ونخص منها الأندونيسية والسكندنافية، البيرمانية[75] والبُّوليّة[76]، الفيتنامية والقبائلية حتى نقرر ما إذا كان هناك شيء موجود يمكنه استحقاق نعت «الغنائي»، فإذا كان الجواب بنعم، فما الذي قد يكوّن مهيمنَاته وثوابته إن أمكن[77].»

ويندمج تحليل جمال الدين بن الشيخ في مشروع الاستقصاء حيث ينفرد بالشعر العربي فيقول :

«تعبر الغنائيةُ العربيةُ عن نفسها بمستويات ثلاث، هي الحب والطبيعة والمزايا الإنسانية. ولكنها تكمن بدرجة أقل في تناول الأغراض المستهلكة بطرائق مبتذلة مما هي عليه في بنيات القصيدة وتركيب البيت ثم بالأخص في طبيعة اللغة[78].»

يعود جمال الدين بن الشيخ إلى الغنائية العربية، ولكنه في الوقت نفسه يقوم بتفريق بين الأغراض والبناء النصي استناداً لقولة جان كوهن التي جاء فيها أن «الشاعر لا يكون شاعراً لأنه فكر أو أحس، ولكن بما قاله. إنه ليس مبدع أفكار ولكنه مبدع كلمات[79].» وعلى هذا الأساس البنائي يتناول بن الشيخ الغنائية العربية من خلال شكل القصيدة الذي تتبدى فيه غنائية اللغة ثم الرؤية الغنائية للعالم المتجسدنة في الغنائية وعلاقتها بالواقع، رابطاً في ذلك

---

74. *Encyclopaedia Universalis*, France, 1968.
75. دولة أسيوية على حدود من الصين والهند والباكستان والتايلاند.
76. Peus شعب مسلم موزع في افريقيا الغربية بين غينيا ومالي.
77. المرجع السابق،ج.10، ص.209.
78. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
79. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

بين قديم الشعر العربي وحديثه إذ «الغنائية اللفظية تعمل بروعتها على تعضيد الإلهام». كما أن «الرؤية الغنائية للعالم، أكانت عدوانية أو أخوية، تستمر على هذا النحو عن طريق السحر السامي للكلمة[80].»

وهذا النسيج النظري الذي يعرضُ فيه بن الشيخ الغنائيةَ العربية ينفصل كلية عن التوجه الذي لاحظناه في السابق مؤطراً للغنائية بالوجدانية أو أغراض شعرية، لأنه يُغَيّر مكان القراءة من المضمون إلى البناء النصي بما هو بناء لغوي يفعل الإيقاع في تركيبه النصي وفي تركيب رؤيتنا للعالم. وخطابٌ كهذا ينفصل عن القراءة المكتفية بالمقدمات الحدسية كما يدعّم أسسه بفرضيات واضحة ومصطلحات مضبوطة.

إن الخلاصة النظرية، التي يصل إليها جمال الدين بن الشيخ، تتخلى عن الخلط بين الأجناسية والخصائص الموضوعاتية. تندرج خطاطاتُ الأغراض الشعرية العربية القديمة ضمن إطار موسع هو الغنائية، وهي بذلك تنتقل من نسق لغة واصفة قديمة عربية إلى نسق لغة واصفة أروبية،مع كل ما يلتزم به هذا الانتقال من التصريح بالفرضيات المعتمدة.

على أن هذه الخلاصة، من ناحية أخرى، تتطلب، في راهن البحث، مراجعة نظرية في ضوء الخصيصة المركبة للنص الشعري، ما دام الجنس تحديداً قبلياً مفروضاً على الشاعري؛ ثم في وضعية تاريخانية الغنائية ذاتها وما تعرّض له مسارُها.

2.2. غنائيةُ الشعر العربيّ الحديث

إن هذا القلب في مكان القراءة المتوجهة نحو الغنائية، من الأغراض والمضامين إلى البناء النصي، يستند إلى فرضية صريحة. وبالتالي فإن هناك سؤالاً له الصدارة : ما العلاقة السرية بين الشعر العربي القديم والحديث؟ ولنجسدن السؤال نقول : ما العلاقة الواصلة بين شوقي وجبران وأدونيس من جهة، وبين امرئ القيس وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء المعري من جهة ثانية؟ يمكن للائحة الأولى أن تتسع كما للثانية. وإيرادنا لأسماء بعينها يتغيا الانتباه لتعدد البنيات النصية لدى هؤلاء وأولئك.

يميز أدونيس في أطروحته الجامعية عن الثابت والمتحول، كما في تنظيراته اللاحقة، بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي باستعمال مصطلحين صريحين هما الثابت والمتحول، ثم

80. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

الخطابة والكتابة. وفي ضوء ذلك يعيد قراءة الفرق بين تقليدية البارودي والشعر المعاصر، ليخلص إلى القول بأن الخطابة لا تزال سائدة في النص الشعري العربي الحديث. وحول هذه الخلاصة يدور كتاب صدمة الحداثة الذي هو الجزء الثالث من الكتاب السابق[81].

وهذا التمييز، على أهميته، لا يلغي السؤال الذي طرحناه أعلاه. بل إن هذا السؤال صياغةٌ لإشكالية هذه الدراسة، حيث المسعى هو تعيين العلائق والاختلافات في آن، أي البحث في هذا الذي يستحوذ على الشاعر العربي قديمه وحديثه من غير إرادة منه ولا استشارة، ذلك أن ارتجاج أشْجار نسَب شعرائنا الحديثين لم يحُلْ دون إعادة ترتيبها على الدوام. والتصوّر العام الذي صدر عنه جمال الدين بن الشيخ للغنائية قابلٌ للاشتغال في كل من الخطابة والكتابة، شريطةَ مراجعته في ضوء الخصيصة المركبة للنص الشعري وتاريخانية الغنائية ذاتها. والمسألة النظرية المطروحة علينا، تبعاً لذلك، هي معرفة حدود الخطابة والكتابة داخل الغنائية نفسها، وهل الحدود تعني القطيعة المطلقة بين هاتين الممارستين، ثم هل يمكن للكتابة أن تتحقق خارج الحدود الخاصة بالخطابة. وقد يصل الأمر إلى مراجعة مفهومي الخطابة والكتابة نفسهما في سياق الممارسة الشعرية العربية، قديمها وحديثها. أي أن ما نتغياه هو معرفة الوضعية الإبيستيمولوجية للغنائية، بما هي متعددة ومتغذية باختلافاتها اللانهائية.

لم يستعمل الشاعريون العرب القدماء جنس (أو غرض) الغنائية في تصنيفهم للشعر العربي. ولكنهم رأوْا إلى هذا الشعر في ضوء تفاعله مع الغناء في حالتي الإنشاد والبناء معاً، حيث وصلوا بين الوظيفتين التواصلية والبنائية في آن. أما أدونيس فقد أعطى الوظيفة التواصلية أسبقية على الوظيفة البنائية. يقول أدونيس في ذلك :

> «وليس الإنشاد إلا شكلاً من أشكال الغناء. ويحفل الموروث الأدبي العربي، بالإشارات إلى ما يؤكد ذلك. فكثيراً ما شبّه الشعراء المنشدون بالطيور المغردة، وشبه شعرهم المنشود بتغاريدها. وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، تقول : «مقود الشعر الغناء». وإذا أضفنا إليها قول حسان بن ثابت الذي وصف أنه «شاعر النبي»، وهو بيته المشهور :
>
> «تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ»
>
> تتجلى لنا الصلة العضوية بين الشعر والغناء في الجاهلية. ومن هنا نفهم دلالة القول إن العرب كانت «تزِنُ الشعر بالغناء»، أو «إن الغناء ميزانُ الشعر». (المرزباني،

81. راجع على سبيل المثال صفحات صدمة الحداثة : 23، 266، 281، 305.

الموشح، ص.29)[82]. »

ارتباط الشعر بالغناء لا يخص الشعر العربي وحده. وإذا كان الشعر الغنائي، لدى اليونان، يعني الشعر الذي يغنى بمصاحبة القيتارة أو بدونها، فإن الشعر السامي ارتبط بالغناء. بل إن هناك من يرى أن كلمة «شعر» العربية تعود إلى تسمية كنعانية أو عبرية هي كلمة «شير» التي تعني النشيد والأغنية والشعر والموسيقى. وعلى هذا يكون الشعر العربي يدخل ضمن نسق موسع. ولكن تنزيل الإنشاد منزلة الغناء، والتداخل الدلالي بين دلالات الترتيل (القرآن) والإنشاد والغناء (الشعر) يشيران إلى أن الإلقاء يتدخل في بناء النص الشعري، فيكون الصوتيّ حاضراً في الكتابي، بخلاف ما يذهب إليه أدونيس في الفصل بينهما، عندما يجعل القرآن «كتابة جديدة»، بمعنى أنها خالية من كل حضور صوتي، أو عندما يؤكد أن شعر المحدثين كتابة تتخلى عن كل إنشاد أو غناء، أي عن كل ما هو شفويّ في الكتابة.

إن ما حدّد به بن الشيخ الغنائية العربية، من خلال البناء النصي، كشف عن صيغة مغايرة، قديمة أيضاً، للعلاقة بين الشعر والغناء والإنشاد، لا إبطالاً لها. على أنه، في الآن ذاته، يساعدنا علَى رصد ما أصبح عليه بناءُ القصيدة العربية الحديثة، وهي تتذكر لاوعْيها الشعري كماض ينجزه كل مستقبل. فحتى «الكتابة الجديدة» التي مارسها أدونيس بأناقة متمردة ونظّر لها، وهي الطرف الأقصى لحداثة شعرنا في هذا العصر، مشعّةٌ بالشفوية، وخصيصتُها الإنشادية ذات صرْحٍ مكين تعضده استعارة مُشَعْشَعَة.

تكون الغنائية خصيصة بنائية في الشعر العربي، فيما هي خصيصة تواصلية. وكل إعادة تأمل في غنائية الشعر العربي الحديث ستجد، بالضرورة، في هاتين الوظيفتين ما تعيد به قراءتها لكل من الخطابة والكتابة في القديم، وللكلام والكتابة في الحديث. وجميع هذه الممارسات النصية عرضت الغنائية للتصدع والتفتت، ولا نكون، معها، أمام النموذج الرومانسي الأوروبي بمفرده.

وهنا يكون لقاؤنا ثانيةً مع باختين ذا أولوية.

من بين المصطلحات الأساسية التي قامت عليها نظرية باختين في الأدب مصطلح «الحوارية». وقد تابع باختين مشروعه النظري عبر جل أعماله، منذ كتاب الماركسية وفلسفة

82. أدونيس الشعرية العربية، م.س، ص ـ ص. 7-8.
83. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمه إلى العربية كل من محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1985.

اللغة[83] إلى جمالية الإبداع اللفظي[84]. ويحدد باختين تصوره للحوارية كما يلي :

«إن عملين لفظيين، وقولين، يعارض أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلائق الدلالية التي نسميها حوارية. والعلائق اللفظية هي علائق (دلالية) بين جميع الأقاويل داخل التواصل اللفظي[85]. »

هذا التعالق بين عمليْن لفظيّيْن وقوليْن متعارضيْن هو ما اصطلح عليه باختين بـ«الحوارية» التي تتضمن التداخل النصي ولا تقتصر عليه. نحن، هنا، بطبيعة الحال لا نتطرق لتعالق الأقاويل بعضها ببعض، بقدر ما نهدف إلى توضيح الوضع الإبيستيمولوجي للغنائية كجنس شعري. وهذه الغاية يمكن بلوغها أيضاً من المستوى البسيط للتداخل النصي، أي التعالق فالتداخل بين الأعمال اللفظية ومنها الأعمال الأدبية. ويُبيّن باختين الحوارية على مستوى الخطابات فيقول :

«إن التوجه الحواريّ، هو، بطبيعة الحال، ظاهرة ملازمة لكل خطاب. إنها الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. فالخطاب يلتقي بخطاب آخر في جميع الطرق المؤدية إلى موضوعه، وليس بمستطاعه ألا يدخل معه في تفاعل حي وشديد[86].»

لكن باختين من ناحية أخرى، يميز، ببصيرة نافذة، بين الشعر والرواية، ويتناول تعارض الخصيصة الحوارية الملازمة لكل خطاب. وهذا التعارض يغطي لدى باختين كلا من الصورة الشعرية، والأجناس الشعرية ولغة الشاعر. ولنا هنا رأيه في الاختلاف بين الشعر والرواية الذي جاء فيه :

«إن الحوارية الداخلية للخطاب في أغلب الأجناس الشعرية (بالمعنى الحصري للكلمة) ليست مستغلة فنياً، وهي تدخل في «الموضوع الجمالي» للعمل، وخافتة بطريقة اعتيادية في الخطاب الشعري. وتصبح، عوضاً عن ذلك، في الرواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثري، وتخضع لبلورة فنية نوعية[87].»

إن المسألة المطروحة هنا تشير لوضعية الكلمة في الخطاب الشعري، حيث إن اختراق الإيقاع، كما يقول ميشونيك، يحول الكلمة من دليل إلى دال. ولئن كان الخطاب الشعري

84. Mikhail Bakhtine, *Esthéque de la création verbale*, op.cit.
85. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, op.cit; p-p. 95-96.
86. المرجع السابق، ص.98.
87. المرجع السابق، ص.101.

يخضع للتداخل النصي، الذي تكون السيادة فيه للدال الإيقاعي، فإنه يخرج على الحوارية. وهذا، من ناحية ثانية، ما يثبتُ أهمية الجنس الأدبي في البناء النصي، لأنه «عيون» يتعلم الفنان من خلالها رؤية العالم. ولكن الجنس الشعري، هنا، يمارس التداخل النصي لا الحوارية. ويكون التجاوب بين الغنائيات العربية في النص الشعري الحديث، ومنه المعاصر، تداخلاً نصياً، يمر بدوره عبر إيقاع الذات الكاتبة المؤرخ للكتابة والكاتب معا. أيْ أنّ الجنس وهو «يمارس اختياراً، ويثبت نموذجاً للعالم» كما قال باختين، لا يتمنّع عن حمْل أثر الذات الكاتبة، المتعددة واللانهائية، بما هي ذات عربية.

وتكون الغنائيةُ بهذا المعنى متحققة عبر التداخل النصي، ومحققة بذلك دوام تذكر الماضي. والفرق بين التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر هو في درجة تذكّر الماضي في الوقت نفسه الذي يكون التداخل النصي منفعلاً بدرجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها. وهكذا يكون الفرق، الذي استقصاه أدونيس، يكشف عن نصف الوجه الآخر لفعل الكتابة، وهو العلاقة بين الممارسات الشعرية العربية، من خلال انغمارها في البناء الغنائي، المتعدد واللانهائي، للنص الشعري. وبهذا التحليل أيضاً لا ننفصل فقط عن الحديثين الذين يفضّلون المذاهبَ على الأجناس، أو يوزعون النص الواحد على الأجناس العديدة، بل ننفصل أيضاً عن ابن خلدون الذي رأى إلى استمرارية الخصيصة الشعرية العربية في البناء المجرد اللاتاريخي الذي سمّاه القالب الشعري[88].

إن القول بغنائية الشعر العربي الحديث، ثم الشعر العربي برمته، يصدُر، هنا، عن فرضية هي أن الغنائية ليست غرضاً شعرياً، ولكنها خصيصة بنائيةٌ للنص الشعري، لها تاريخها المؤرخ في الممارسة النصية ذاتها عبر التعدد اللانهائي لإيقاع الذوات الكاتبة. ولا شك أن الشعر المعاصر، وطرفه الأقصى الكتابة الجديدة، شعر غنائيّ، انخرطت فيه الذوات الكاتبة للشعراء حتى بلغت غنائيته غاية التنوع والتعدد التي سميناها بالمختبر الشعري، كوضعية جامعة لحداثة الشعر المعاصر. والإبدالات البنائية في الشعر العربي الحديث لم تكن خروجاً من غنائية إلى ملحمية أو مسرحية بقدر ما كانت إبدالاً من غنائية إلى غنائية أخرى، منفتحة

88. يقول ابن خلدون :
«فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبني فيه المنوال الذي ينسج عليه». المقدمة، م.س، ج 2، ص. 742. والتشديد من عندنا.
ويطبق هذا الرأي على الشعر فيقول :
«والشعر من فنون الكلام، صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين، لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب...»
المرجع السابق، ص.740. والتشديد من عندنا.

على عناصر لا تنتمي إلى الغنائية القديمة أو الرومانسية. إنها غنائية التصدعات الكبرى.

ولكنّ اجتماع هذه اللوينات لا تبلغ أقصاها في رصد التصنيف المراد ضبطه، لأن لقاء الشعر العربي الحديث بغير العربي، والأروبي خاصة، فعَلَ فعْلَه في إعادة بناء القصيدة العربية وفق استراتيجية بنائية ليست هي التي استحوذت عليها في القديم. إضافة إلى أن الغنائية تصنيف أروبي قديم لشعر قديم، مهما بدا حديثاً مع الرومانسية في كل من ألمانيا وأنجلترا. وهذان العنصران لا نستطيع قهْرَ حصانتهما بالسهولة التي تُسمّى اقتناعاً.

ويجب محاصرةُ الالتباس، مرةً ثانية.

إن الشعر المسرحي لشوقي بناء مغاير للقصيدة العربية القديمة، رغم أن قراءتنا له، كمقاطع، ترجح خصيصته الغنائية. وقصيدة النثر، التي مارسها جبران تنفصل، هي الأخرى، عن جميع أنماط القصيدة العربية القديمة، حيث يتدخل البناء الجديد في توليد علاقة متوترة مع التقليد الشعري. أما الكتابة الجديدة التي أنجز ضمنها أدونيس مجموعة من نصوصه، ومن بينها «هذا هو اسمي»، فتتكفل بخرق الحدود بين اللغات والأجناس، ويبدو معها التتام الشعر الغنائي عرضة للهلاك.

لذلك يبدو أن لقاء الشعر العربي الحديث مع الشعر غير العربي يؤكد، إذن، أن التصنيفات القديمة التي اعتمدها الشاعريون العرب القدماء معطلة عن الاشتغال، ولا بد من مغادرتها والبحث عن غيرها. لاَ ندَم على ذلك. فالعرب القدماء، هم الآخرون، اتّبعوا مسارَ الشعر وأهْملوا المفاهيم والتصورات، رغم أنهم يُوحُون، أحياناً، بغير ذلك. فالمرزوقي وضع عمود الشعر من أجل رصد ما لا يخضع له من الشعر المحدث، وحازم القرطاجني أعاد صياغة الأغراض لتتسع لغير ما وضعت له قبل زمنه. واسترسالاً لهذا الموقف يتوجب علينا إلغاء الغنائية بدورها، بما هي مصطلح لشعرٍ زمنُه في غير زمننا.

ولا نستسلم لهذا الموقف بتمامه. فإذا كان العمودان الشعريان القديمان عند العرب، من المرزوقي إلى السجلماسي وابن خلدون على الأقل، لم يعودا إجرائيّيْن، فإن أغراضاً قديمة لا تزال تفعل في بناء القصيدة العربية الحديثة، مهما اشتد انصرافُها إلى غير الشعر العربي، ولكنها أغراض تبلغ حد المركب في القصيدة الواحدة. أما عن الغنائية، فإن تاريخانيتها، ونموذجها الأروبي، وتطابقها مع التصنيف الشكلاني، لا تجعلنا نتخلى عنها بخصوص الشعر العربي الحديث، لا لأنها مصطلح مستنفد كما يقول بذلك ميشونيك[89]، بل لأنها لا تزال قادرة على

---

89. Henri Meschonnie, la poésie est ordinaire, in Revue *oracl*, Poitiers, France, N° 8/9, 1984; p-p, 119-123.

الفصل الثاني

البنيةُ والإبدَال

1. منَ الاستمرارية إلى الانفصَال

أعطينا هذه الدراسة، التي تحمل عنوان الشعر العربي الحديث، عنواناً فرعياً هو بنياتُه وإبدالاتها. وهذا الجهاز العنواني، بما هو مجموعة شبه مركبة، يثبت المشروع برمته للأطروحة، أي إعادة قراءة الشعر العربي الحديث من ركن مغاير. وارتباط البنيات النصية بإبدالاتها توجه بمشروع إعادة القراءة إلى قلب الفرضيات المتداولة في خطابنا النقدي، ثم إحكام التفاعل بين الحداثة ومساءلتها، من خلال الأساسيات المهيمنة على رؤيتنا للنصوص واشتغالها. كلّ ذلك مندمجٌ في المسار النظري الذي عيّناه للدراسة. وليْلُ القصيدة وحداثتها مُفْعَمَان بالمنعرجات المجهولة، مما يجعل السفر مسكوناً بالمتاهات الضرورية.

منذ الجزء الأول، أشرنا، أثناء المقدمة النظرية، إلى أهمية العنوان الفرعي في اختيار وجهة نظر أخرى. ولكنّ الإشارة المتوثّبة لم يكن لها أن تحدد المرمى المحجوب وراء استعمال كلمة لها مرتبة المصطلح في لغة النحاة، حيث يرد الإبدال مرافقاً للإعلال. وقد كانت الإشارة غير كافية، لأن مرابط السفر لم تستعجل تفصيلاً لما لا يستطيع أن يكون مفصلاً إلا في هذا القسم الرابع، الخاص بالقضايا النظرية التي تستحوذ على المشترك النصي والخارج النصي، في متون حداثتنا الشعرية.

لنا، الآن، أن نَنْظُر في «الإبدال» كفرضية نتقدّم بها لنقد فرضيات متداولة في خطابنا النقدي عن انتقال النصوص (وغير النصوص حتماً) من بنية إلى بنية، منذ بدايات الحداثة إلى

مرحلتها الراهنة، ثم لقراءة انتقال النصوص ذاتها، عبر البنيات المتعددة، فنؤالفَ بين الخارج النصي والنصي.

لم نستعجل، إذن، تناول فرضية الإبدال قبل تناول القضايا النظرية والعناصر النصية لمتون الشعر العربي الحديث. ولكننا انطلقنا، عكس ذلك، في تصوّرنا النظري للبنية، من أساس أن حالتها تتحدد ضمن العتبتين العليا والسفلى للمتن الشعري العربي الحديث. وهو ما يجنبنا السقوط في التعامل مع البنية كمعطى ثابت وكامل، ذي بداية ونهاية معلومتين. هاتان العتبتان أوقفتانا على الممكن والمحتمل وغير الممكن وغير المحتمل ضمن البنية ذاتها. وقد رصدنا ثلاث بنيات محورية لها اختلافاتها التي تنشأ من العناصر إلى تفاعلاتها في النسيج النصي. وهذه الاختلافات ذاتها تخفي أثراً لا يمّحي عبر الزمنية الكبرى، مما يعطي للقديم فاعلية الاشتغال في النص كلاوعي شعري ينفجرُ في المتون الثلاثة بصيغ هي الأخرى متباينة.

وتعددُ بنيات الشعر العربي الحديث يعْني، بدءاً، أن هذا الشعر أصبح يشكل تاريخاً، له بعدٌ زمني، ثم له قبل ذلك أوضاع نصية متباينة. أي أن الحداثة الشعرية العربية حداثات، لكل منها محدداتُها التي تقود خطاها في ليل الممارسة النصية. والتعددُ معناه أن الاستمرار التاريخي للبنية يتعرض على الدوام للانفصالات، ومن ثم يحدث الانتقال من بنية إلى أخرى داخل الحداثة الشعرية العربية نفسها. وهذه الفرضيةُ القائمة على الانفصال تعارض فرضية الاتصال التي تحكمت في قراءة التاريخ والخطابات. ذلك ما عناه ميشيل فوكو بقوله :

«فمفهوم التقليد، يهدف إلى منح مجموعة من الظواهر المتعاقبة والمتماثلة (أو على الأقل المتشابهة) وضعاً زمنياً واحداً وفريداً، يسمحُ هذا المفهوم أيضاً بالنظر إلى تبعثر التاريخ من منظار الوحدة؛ ويبيح اختزال الاختلاف الخاص بكل بداية، من أجل ردها وبكيفية متصلة إلى أصل سابق عليها. بفضل مفهوم التقليد، يمكن تجاهل التجديدات واعتبارها من منظار الاستمرارية، مع إرجاع جدارتها إلى الجدة والطرافة والنبوغ، أي إلى مسألة تخص الأفراد[1].»

إن الخروج من الدائرة المستبدة لمفهوم الاستمرارية، المضمونة عبر قفزات أفراد عباقرة يأتون من كل مأزق تاريخي لإنقاذ الاستمرارية، إلى فسحة الانفصال والانقطاع، موقفٌ إبيستيمولوجيٌّ لا ينفرد بالشعر العربي، قديمه وحديثه، بقدر ما هو قراءة تعارض الزمنية المتعالية، أو التقدم العقلاني على السواء، في المعرفة والمجتمع والطبيعة. ولا نستغرب، في هذه

1. ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986، ص.21.

الحالة، من الرؤية التقليدية إلى شاعر كالبارودي، وقد بعُدَتْ عن الإحساس بالتصدع، أو إلى الشاعر شوقي الذي أتى إلى العالم كما يُبعث مصلح على رأس كل مائة سنة[2].

وبعيداً عن هذا المفهوم التقليدي لتاريخ البنية الشعرية يمكن القول بأن أغلب نقاد الحداثة الشعرية العربية أحسوا بالانتقال من القديم إلى الحديث، ثم من بنية شعرية إلى أخرى. ولكن تصور الانتقال، هذه المرة، خضع لمفاهيم الحداثة الأروبية بدل الزمنية المتعالية، التي هي مشترك المفهوم التقليدي، لدى العرب والأروبيين.

2. النقدُ الشعريّ العربيّ الحديث وفرضياتُ الانتقَال

هذا عنوان عريضٌ بلا ريب. واستقصاء أوسع عدد من الخطابات النقدية يعود ضرورة لما سميناه بالدراسات الأولية التي نفتقدها لبناء خطاب يهدف إلى نقد النقد. نحن، إذن، بعيدُون عَنْ رصد أغلب الخطابات، وسنركز بالتالي على عينة محصورة نتوخى من اختيارها إثبات أهم فرضيات الانتقال التي اهتدى بها النقاد العرب الحديثون.

إن مراجعة تنظيرات الشعر العربي الحديث، أو الدراسات الوفيرة المخصصة له، في مركزه ومحيطه، مغربه ومشرقه، تطلعنا على أن مسألة كيفية الانتقال من بنية شعرية إلى أخرى مطروحة لدى الشعراء والنقاد في صيغة مسلمات. من خلالها يحددون مواقفهم من القدامة والحداثة، والإبدالات الشعرية، في ضوء حكم القيمة الذي تتضمنه مصطلحات «التطور» و«التغير» و«التجاوز»، وما يشكل معها عائلة متقاربة أو متجافية. ونستقرئ في البداية عدداً من الخطابات النقدية والتنظيرات التي تناولت انتقال الشعر العربي الحديث من بنية إلى أخرى :

1.2. التطور : يشيع استعمال مصطلح «التطور» في النص الواصف للنص الشعري العربي الحديث، ونستدل على هذا الشيوع بعينة من النصوص.

2. يقول شوقي ضيف :
«حينما لجأت ربة الشعر إلى مصر في القرن الماضي، تعيش تحت سمائها، وتبعث فيها حياة فنية أصيلة، يفوح شذاها، ويتأرجح عبيرها على لسان البارودي وما كان ينظم من شعر يوقظ النفوس ويحيي القلوب. في هذا الحين انتخبت ربة الشعر شوقي، وأهدته إلى مصر سنة 1869 وأعدت له كل شيء ليكون شاعراً ممتازا، وما زالت تحمله في حجرها، وترعاه بعنايتها، حتى تهيأت له شاعريته» شوقي، شاعر العصر الحديث، م.س، ص.9.

أ) تطور الشعر العربي الحديث في العراق. كتاب لعلي عباس علوان[3]. يعطي الباحث لمصطلح «تطور» مركز الصدارة في العنوان، مما يدل على أن ما سينشغل به الكتاب هو دراسة الشعر العربي الحديث في العراق من حيث تطوره. ولكن ما نعثر عليه، مقابل ذلك، هو مجرد إشارات نكتفي باثنتين منها. يقول علي عباس علوان :

- «وقد افترضنا في الأساس أن القصيدة العربية الجديدة، لم تنته إلى هذه البنية إلا نتيجة لمجموعة من الخطوات والتطورات الموضوعية والفنية والنفسية، شاركت في خلقها مجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية[4].»

- «لذلك فقد فضلنا أن نقف في رصد خط التطور عند بدايات قصيدة الشعر الحر، بعد التمهيد لميلادها ورسم الخطوط الأساسية لظروفها ونشأتها، لأنها - كما قلنا - تمثل مرحلة كبيرة وجديدة، وتحولا نوعيا في تاريخ الشعر العربي يحتاج إلى دراسة أخرى، وربما يتطلب منهجاً جديداً[5].»

- «ما الذي يحرك الآن ويدفع به من مرحلة الجمود والعقم إلى مرحلة التطور والتجديد[6].»

- «إذا أمكننا تفسير ظاهرة تحرك الفن وتطوره وفق هذه العلاقة الجدلية بين الفنان ومجتمعه، فإنا نستطيع أن نلمس بشيء من التجوز تصوراً مقابلاً لحركة الشعر العربي في العراق منذ مطلع القرن العشرين[7].»

ب) الشعرُ العربي المعاصر. كتاب عزالدين إسماعيل[8] الذي وردت فيه كلمة «تطور» و«تطوير». وهذه بعض الاستشهادات من الفصل الأول، نكتفي بها للتمثيل :

- «شهد القرن العشرون محاولات شتى في سبيل تطوير الشعر العربي ليس لها نظير في تاريخ هذا الشعر الطويل. وفرق بين التطوير والابتعاث؛ لأن البارودي وشوقياً وإسماعيل صبري وأضرابهم لم يُطَوِّرُوا هذا الشعر...[9].»

- «وعلى هذا لا يمكننا أن نَعُدَّ شوقياً أو مدرستَه... الشاعر أو المدرسة التي طورت

3. علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، م.س.
4. المرجع السابق. ص.6.
5. المرجع السابق. ص.7.
6. المرجع السابق. ص.91.
7. المرجع السابق. ص.92.
8. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار المودة - دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية. 1972.
9. المرجع السابق. ص.43.

الشعر العربي بالمعنى الحقيقي للتطوير، وإنما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر إلى نقطة البداية التي كان ينبغي أن ينطلق التطور منها. كان ينبغي أن يتطور الشعر العربي على يد البُحْتُري وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء، بل كان ينبغي أن يتطور من قبل على يد بشار بن برد ولكن شيئاً جوهرياً من هذا التطور لم يحدث[10].»

ج) الشعر التونسي المعاصر (1870-1970). كتاب من تأليف محمد صالح الجابري[11]، ويستعمل هو الآخر مصطلح «تطور» في حقول معرفية كثيرة، منها الحقل الشعري :

ـ «عاد الحديث عن الأدب ـ و(الشعر) منه على الخصوص ـ خلال هذه الحقْبة مُفعماً بالأمل مُتفائلاً بالتجديد، شأن التطور الحاصل في الوضع السياسي[12].»

ـ «ولعلّنا لاحظنا كيف أن السّنُوسي يجعل مسألة الموسيقى في الأبحر والتغييرات التي تطرأ على شكل القصيدة من أساسيات التطور المنشود...[13].»

نكتفي بهذا القدر من الاستشهادات للتدليل على شيوع استعمال مصطلح «تطور» في كل من مركز الثقافة العربية ومحيطها، في الدراسات الخاصة بشعراء بلد واحد أو بالمتن الشعري العربي عموماً أو بمرحلة تاريخية موسعة. وجميع هذه الاستشهادات، وغيرها، يستعمل فيها مصطلح «تطور» كلُغة واصفة من غير تعريف أو تحديد. بل إنه يأتي مصاحباً لمصطلح «تحوّل» لدى عباس علوان، و«تغيير» لدى عز الدين إسماعيل، دونما تبيين لدرجة الفرق بين المصطْلحين عند هذا أو ذاك.

2.2. التغيير : هو المصطلح الثاني المستعمل في جملة من الأعمال والدراسات النقدية كلما تعلق الأمر بالانتقال من بنية شعرية إلى أخرى. وهذه بعض النماذج :

أ) الأدب في عالم متغير. كتاب لشكري محمد عياد[14]. يجعل العنوان «التغير» صفة للعالم، ويكون الأدب مندمجاً بتغيره في هذا التغير العام. ويتعرض الباحث بشيء من التفصيل لمصطلح «التغير» فيقول :

---

10. المرجع السابق. ص.44.
11. محمد صالح الجابري، الشعر التونسي المعاصر (1870-1970)الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1974.
12. المرجع السابق. ص.116.
13. المرجع السابق. ص.124.
14. شكري محمد عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

ـ «وكلمة التغير» وأختها «التغيير» كلمتان حديثتان نوعاً في لغة الحياة العامة. وهما تلحان كل يوم مطالبتين بمزيد من الاهتمام. إلا أن فكرة التغير نفسها قائمة من أول النهضة، ومن الطهطاوي والشدّياق، إلى الأفغاني ومحمد عبده، إلى طه حسين والعقاد، إلى نجيب محفوظ ونعمان عاشور. وكان لكل جيل من هذه الأجيال فهم خاص لحقيقة التغير، يختلف عن فهم الجيل السابق له، والجيل الذي يليه[15].»

ـ «وفي مجال الأدب والشعر خاصة ناقش أقطاب المدرسة الحديثة مشكلة النظم والمعنى، الصياغة والإحساس، الشكل والمضمون. وهي مشكلة أوسع مجالاً من الأدب والشعر، لأن الشكل يوجد في كل مَنظمَة موروثة أو مقتبسة، يوجد في طريقة التعليم، وأسلوب الحكم، وترتيب البيت. والمضمون يوجد في كل عمل إنساني له دافع، ومن ورائه هدف: يوجد في الثقافة كهدف للتعليم، والعدالة كهدف للحكم، والسعادة كهدف. فمناقشة العلاقة بين الشكل والمضمون تثير في الذهن ـ ولو من بعيد ـ العلاقة بين النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التقليدية منها والمقتبسة، وبين المقاصد المبتغاة منها. وهكذا تظهر عقدة العقد في قضية التغيير، وهي أن تغيير النظم يجب أن يساير تغير المقاصد ويخضع له، كما أن تغيير الشكل في العمل الأدبي يجب أن يساير تغير المقاصد ويخضع له[16].»

ب) الثابت والمتحول (صدمة الحداثة). تعرّضْنا لهذا الكتاب من قبل، وهو يتطرق لبنْيتَين تحكُمان الثقافة العربية، قديمها وحديثها، هما بنية الثبات وبنية التحول. ولكن أدونيس يوظف، في هذا الجزء الثالث، مصطلحي «التغير» و«التغيير» معاً في سياق تحليله لأوضاع الثقافة العربية الحديثة، والشعرية منها على الخصوص. هذان مقتطفان :

«الشعر الذي يمكن أن نسميه أصيلاً، في ضوء هذا المنظور، هو الشعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النظام الشعري القديم، أي هو الذي يصدر عن إرادة تغيير النظام القديم للحياة العربية، وعن طموح الفئات الجديدة بهذا التغيير، والقادرة على تحقيقه، والعاملة له لأنه قضيتها الأولى ومصلحتها الأولى. ولأنها، بذلك، تمارس دورها التاريخي والطبيعي. إنه الشعر الذي يغير أولاً طريقة استخدام أدواته، لكي يستطيع أن يغير طريقة التذوق، وطريقة الفهم، ولكي يتغير، تبعاً لذلك، دور الشعر ومعناه، عما كان عليه في النظام القديم للحياة العربية[17].»

ـ «والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية

15. المرجع السابق. ص.10.
16. المرجع السابق. ص.13.
17. أدونيس، الثابت والمتحول، ج.3، صدمة الحداثة، م.س، ص.146.

الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً. فتغير الشيء تغيراً مستمراً في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه إنما هي كشف. فالتغير هو مقياس الكشف. ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر[18].»

تفيدنا هذه الاستشهادات، المقصورةُ على كتابين، في رصد مصطلح «التغير» وأخيه «التغيير»، حسب تعبير شكري محمد عياد، وهو يعيد بناءَ الرؤية إلى الوقائع الشعرية متفاعلةً مع الوقائع العامة، الاجتماعية والثقافية، فيكتسبُ قوةً إجرائيةً تمتد من الجزئي إلى الشمولي. ويتميز استعمال الباحثين للمصطلح، رغم تبايُن الدلالة وغاية الاستعمال، بنوع من التأريخ والتأمل، بعكس ما وقفْنا عليه في استعمال مصطلح «التطور» من التبَاس نسبيّ يُبيّنُه شكري محمد عياد كما يركز عليه أدونيس. ولا نقصد من هذا القول أن استعمال «التغيّر» و«التّغْيير» جاء، بالضرورة، نقيضاً لاستعمال «التطور»، لأننا لا نعثر على ما يُثبت المقابلةَ بين المصطلحين أو مناقشَةَ وضعهما النظري في بناء النص الواصف، فضْلاً عن ظهور الحدس في استعمال أدونيس.

3.2. التّجَاوز : هو المصطلح الثالث المتدَاوَل، في دراسات نقدية قريبة العهد على الأقل، فهو أحْدَثُ في الاستعمال من مصطلحي «التطور» و«التغير»، ونجده، إلى جانب التخطي، بوفرة في كتابات أدونيس وكتابات جماعة مو\اقف والمتعاطفين معها. وهذه بعض النماذج :

أ) «محاولة في تعريف الشعر الحديث». تكتسب هذه الدراسة لأدونيس سلطة تاريخية، لأنها أول دراسة ضبط فيها الشاعر رؤيته إلى الحداثة في الشعر، مفيداً من بودلير والرمزية الفرنسية. وجاءت الدراسات اللاحقة لتؤكد على منطلقاها، رغم دخول عناصر أخرى كانت ترصد بدورها انتقال الوعي النظري من القصيدة الجديدة إلى الكتابة الجديدة. وقد تكامل تصور التجاوز في الدراسة مع التخطي. يقول أدونيس :

«هناك، إذن، في الشعر الحديث تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية في جميع الحقول، وبخاصة الحقل العلمي. إن له، بهذا المعنى، حقيقته الخاصة ـ حقيقة العالم الذي لا يعرف المجتمع الحاضر أن يراه، والذي يتعلم الشاعر رؤيته ويعلمها؛ فعاداتنا الفكرية وحاجاتنا العملية تمنعنا من رؤية الحقيقة، كما هي،

18. المرجع السابق. ص.168.

أو الواقع، كما هو، والشاعر لا يرضى بمعنى الأشياء، الذي تضفيه عليها العادة الإنسانية، مهما كان مفيداً، ويبحث عن معنى آخر[19].»

ب) صدمة الحداثة. يتميز هذا الجزء الثالث من كتاب الثابت والمتحول لأدونيس بصياغة موسعة لآرائه في الشعر وحداثته. و«بيان الكتابة» الذي يتضمنه هذا الجزء، ذو أهمية في مرحلة «الكتابة الجديدة» وما يطرحه من قضايا الخطابة والكلام والكتابة. هكذا يكتب أدونيس :

«ومن هنا تعلمنا أنه ما من شكل معطى محدد يمكن أن يكون في مستوى تجربة كيانية. فهذه التجربة من طورٍ يتجاوز طور الكلام، فكيف إذن لا يتجاوز طور الشكل؟ وتعلمنا هذه الكتابة كذلك أن جهل الشعراء العرب بهذه الحقيقة هو الذي يبقي نتاجهم سجين إطار مسبق كأنه سجين قبر. وتعلمنا هذه الكتابة أن علم جمال الشعر، وباختصار أن علم الجمال، ليس علم جمال الثابت، وإنما هو علم جمال المتغير[20].»

ج) حركية الإبداع. كتاب لخالدة سعيد عدنا إليه من قبل. ويكشف عنوانه عن اللااستقرار الذي يحكم الفعل الإبداعي. ويأتي مصطلح «التجاوز» متداخلاً مع شبكة من المصطلحات التي توجه القراءة النصية :

«إذا كانت هذه حالنا مع المتنبي فلا عجب أن نقرأ شاعراً حديثاً مأخوذاً بالتجاوز والإبداع والتغيير يريد للغة الشعرية أن تكون تأسيساً لحقائق جديدة وكشفاً متصلاً لوجه الإنسان البهي، متهجياً بذلك الطموح العربي الجارف، الذي ما يزال يتلعثم بحثاً عن النهج والطريق لاستئناف الإبداعية والخرق والتخطي...[21].»

د) دراسات في نقد الشعر، كتاب لإلياس خوري[22]. تنصبّ جميع دراساته على الشعر العربي المعاصر، بممارسته النصية والنقدية. ولمصطلح «التجاوز» موقعه الصريح في بناء الخطاب النقدي. هكذا يكتب إلياس خوري :

- «الشعر بهذا المعنى هو اللغة الجديدة : التجاوز الدائم ورفض القواعد الجامدة أو الجاهزة. بهذا الأفق نستطيع أن نقرأ انعطاف القصيدة، ونفهم محاولتها الدائمة

19. مجلة شعر، ع 11، صيف 1959، ص. 79.
20. أدونيس صدمة الحداثة، م.س، ص 315.
21. خالدة سعيد، حركية الإبداع، م.س، ص. 59.
22. إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، 1979.

للخروج من جلدها. هذا يعني أن الشعر الجديد، الذي يبدو للوهلة الأولى أنه استقر على صيغة ثابتة أو شبه ثابتة، هو في أوج لحظاتِ لاَ ثَبَاتِه. في أوج التحولات. فالكتابة، كمؤشر ثقافي، في غياب الديموقراطية القسري، هي في النهاية لغة اللغة الجديدة. سلاح في وجه الإرهاب. أي أن الشعر لا يستطيع متابعة انفجاره الذي بدأه في الماضي القريب إلا عبر تجاوز أطره السابقة[23].»

ـ «فالشعر، حين يتأسس انطلاقا من قدرته على تجاوز المؤلف، أو تحويله إلى عامل ثانوي، يغرس نفسه في بنية اللغة، في قدرتها على استنْبات القول الشعري في خصوصية تفجير اللغة وإعادة «تشكيلها»[24].»

استعمال أدونيس لتصور التجاوز مشترك بين مرحلتي القصيدة الجديدة والكتابة الجديدة على السواء؛ ففي الأول يستعمله ضمن تصوّر أوسع هو تجاوز العصر الحاضر للعصور الماضية، وبالتالي فإن القصيدة تستجيب لهذا القانون العام؛ فيما المرحلة الثانية يتم فيها التركيز على العلاقة بين التجربة الكيانية التي تتحدى التقسيمات المتداولة لوظائف الكلام والشكل، وهي بالتالي يجب أن تتبصّر ضرورة تجاوز الشكل في الكتابة.

ويدخل استعمال مصطلح «التجاوز» لدى كل من خالدة سعيد وإلياس خوري في نطاق شبكة من المصطلحات مكونة من «التحول» و«التخطي» و«التغيير» أيضاً، من غير تنصيص على الفروقات التي يمكن أن تكون بينها. إضافة إلى أن استعمال «التجاوز» لديهما يتميز بالتقارب في التحليل النصي وتوجهه، بخلاف ما لاحظناه من قبل بخصوص التباعد بين الحقول الإجرائية أو المقاربات النقدية لدى المستعملين لمصطلحي «التطور» و«التغيير». إن إلياس خوري أحد أعضاء هيئة مجلة مو\اقف، في مرحلتها الثانية، فضلا عن كونه اندمج في فضائها الثقافي منذ بدايات ممارساته الكتابية. وخالدة سعيد عضو مؤسس للمجلة ذاتها، ومصطلح «التجاوز» من بين المتاع النظري الذي ضبط الاختيار الثقافي لمجلة مو\اقف عند انطلاقتها واستمرارها إلى الثمانينيات. والمصطلح مشترك بين عدد من كتاب المجلة الذين اندمجوا، بفروقاتهم، في فعل ثقافي لا يبدأ بالإبداع وحده ولا ينتهي به.

* * *

تكتسب مفاهيم «التطور» و«التغير» و«التجاوز»، كفرضيات لانتقال الشعر العربي،

---

23. المرجع السابق. ص.24.
24. المرجع السابق. ص.66.

في عصره الحديث من بنية إلى أخرى، دلالات قوية في سياق قراءة تاريخ الشعر العربي من القدامة إلى الحداثة. ولعل أبرز هذه الدلالات ما يثبته مفهوم التطور الذي يناقض الجمود. وهو برأي عز الدين إسماعيل يعود إلى جمود الشعر منذ العصر العباسي، أو يعود، مع مفهوم التغير، إلى حالة الشكل الشعري الذي انفصل عن مضمون اجتماعي، في المجتمع والسياسة والاقتصاد، أو يعود بكل اختصار إلى ما يناقض معطيات العلم الحديث، مع «التجاوز»، حيث الرؤية إلى الإنسان والأشياء والكون لم تجد ما تخترق به التقليد. على أن الدلالة المهيمنة بدورها على هذه الفرضيات هي أن تطور الشعر العربي وتغيره وتجاوزه لغيره يعني أن هذا الشعر سيسير إلى الأمام، دون عوائق إلى أن يبلغ غايته في تحقيق مطلق الشعر. ومن ثم فإن هذه الفرضيات تثبت أن الشعر العربي الحديث، وخاصة منذ الرومانسية العربية التي أعلت من شأن الحياة والمستقبل، أرفع قيمة من الشعر العربي القديم، وبالتالي فإن الشعر الأروبي هو مطلق الشعر، وقد ارتبط ذلك كله بالنظر إلى الشعر العربي القديم، من خلال عيوب البناء والتعبير والرؤية.

ولكن هذه الفرضيات انسحبت على تقييم الشعر العربي الحديث أيضاً، إذ أصبح معها كلّ جديد سبباً لنفْي السابق وإلغائه. ويظل الشعر العربي، قديمه وحديثه، يتبع خطاً تصاعُدياً بفعل التجديد الذي يعيد تاريخ الشعر إلى استمراريته التي توقفت بفعل الجمود في لحظة ما. وكل فرضية تحددها بما تراه إعادة انطلاق هذا الشعر نحو غايته العليا، من خلال الممارسات التنظيرية والنصية.

وتبعاً لذلك فإن هذه الفرضيات دعّمت الحكم بالتخلف على كل سابق، مهما كان زمنه، بل وضداً على القراءات المتباينة للسابق، في القديم والحديث معاً، لأن منطق اشتغال جميع هذه الفرضيات محكوم بالدلالة التي تملّكتها من النظريات والفلسفات الحديثة. فكيف يمكن أن يكون الشعرُ الحديث متقدماً على القديم؟ وكيف يمكن للشعر المعاصر أن يُلغي الرومانسية العربية ؟ وهل الرومانسية العربية تطورتْ عن التقليدية ؟ وبأيّ معيار يُمكن لأيّ شاعر أنْ يتخطّى امرأ القيس أو المتنبي أو المعري، على سبيل المثال ؟ وهل تجديد الشعر العربي، في العصر الحديث، ضامن لاستمرارية الشعر العربي القديم ؟ هذه عينة من الأسئلة التي نهمز بها فرضيات الانتقال المتداولة. ولكن الوضوح النظري يتطلب الرجوع إلى أساسياتها، في القديم العربي والحديث الأروبي.

3. الأسسُ الإبيسْتيمولوجيّة لفرضيّات الانتقَال

كنا ذكرنا في مقدمة الدراسة أن الشعر العربي الحديث اهتدى، في مشروع بنائه قصيدة تختلف عن القديم، بمفهوم محوري هو التقدم الذي ترافقه مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (أو التخييل). وإذا كنا نرجئ تناول هذا المفهوم المحوري، صحبة المفاهيم المرافقة له، إلى الفصل الرابع، الخاص بمآل الحداثة، فإن تعرّضنا لفرضيات انتقال النصوص، من بنية إلى بنية أخرى، مواجهةٌ لآليات التقدم، ما دامت عملية الانتقال تتضمن التقدم في النصي والخارج النصي معاً.

لقد انشغل العلماء، في حقل العلوم البحتة والطبيعة، أو في غيرها من العلوم الإنسانية، بمسألة الانتقال من بنية إلى بنية أخرى، حسب الحقول المتعددة. واستبد بالجميع معرفة متى يتحقق الانتقال وكيفية إنجازه. ولذلك فإن مفاهيم، «التطور» و«التغيير» و«التجاوز» تنتمي لأنساق فلسفية وعلمية، ويكون تناولها مندمجاً في معرفة تستطيع الإحاطة بشموليتها.

لم يصطبغ استعمال جميع هذه المصطلحات، في النص الواصف العربي الحديث، بوضوح نظري، على مستوى الفرضيات كما على مستوى التحديد. ولم يمنع هذا الوضعُ فرضيات الانتقال من أن تشتغل في النص الواصف. ولاستعمال هذه المصطلحات، من ناحية ثانية، سمات الحداثة الغربية، بخصوص وضعيتها الإبيستيمولوجية. وورودها في النص العربي الواصف تحقق من هجرتها في الحقول المعرفية الغربية، للنهضة وما بعدها، وخاصة في القرن التاسع عشر، إلى الثقافة العربية وغيرها من الثقافات الأخرى التي لم تنتجها. ولهذا يمكن أنْ نرى إليها في سياق الثقافة العربية القديمة أولاً، ثمّ في سياق الصروح النظرية، الفلسفية والعلمية، للثقافة الغربية الحديثة التي أنتجتها ووظفتها في قراءتها للطبيعة والتاريخ والمجتمع.

1.3. رؤية العرب القُدماء

يصعب أن نجد في كتب الشعرية العربية القديمة من يستعمل مصطلحات «التطور»و«التغير» و«التجاوز»، لأن المجال المعرفي الذي ضبط تصور هذه الثقافة للزمن في كليته وجزئيته، طبيعياً واجتماعياً وثقافياً، يستبعد هذه المفاهيم، حيث كانت السيادة للزمن الدائري. والمُراجع لكتب الشعرية العربية القديمة يقف فقط على الانتقال من بنية شعرية إلى أخرى دونما تسمية لطبيعة الانتقال. وهذا شأن كتب مثل طبقات فحول الشعراء لابن سلام،

والشعر والشعراء لابن قتيبة والعمدة لابن رشيق. نتوجه إلى هذا الأخير، ونختار غرض الوصف ثانية، فهو الغالب على شعر العرب كما قال القدماء أنفسهم، ومن ثم فهو القاسم المشترك بين القدماء والمحدثين. يقول ابن رشيق :

«والناسُ يتفاضلون في الأوصاف، كما يتفاضلون في سائر الأصناف : فمنهم من يجيد وصف شيء ولا يجيد وصف شيء آخر، ومنهم من يجيد الأوصاف كلها وإن غلبَت عليه الإجادة في بعضها : كامرئ القيس قديماً، وأبي نواس في عصره، والبحتري وابن الرومي في وقتهما، وابن المعتز، وكشاجم؛ فإن هؤلاء كانوا متصرفين مجيدين الأوصاف، وليس بالمحدث من الحاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها، والقفار ومياهها، وحُمْر الوحوش، والبقر، والظّلمان، والوعول؛ ما بالأعراب وأهل البادية، لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات، وعلمهم أن الشاعر إنما يتكلفُها ليجريَ على سنن الشعراء قديماً، وقد صنع بان المعتزّ وأبو نواس قبلَه ومن شاكلهما في تلك الطرائق ما هو مشهورٌ في أشعارهم : كرائية الحسن في الخصيب، وجيمية ابن المعتز المُردفَة في الضرب الثاني من الكامل.

والأَوْلى بنا في هذا الوقت صفاتُ الخمر والقِيَان وما شاكلهما، وما كان مناسباً لهما كالكُؤُوس والقَنَاني والأباريقِ، وتفّاحِ التحيات، وباقات الزهر إلى ما لا بدّ من صفات الخدود، والقدود، والنّهود، والوجوه، والشعور، والريق، والثغور، والأرداف، والخُصور، ثم صفات الرياض والبِرَك والقصور، وما شاكلَ المولّدينَ؛ فإن ارتفعت البضاعة فصفاتُ الجيوشِ ومايتصل بها من ذكر الخيل، والسيوف، والرماح، والدروع، والقسي، والنبل، إلى نحو ذلك من ذكر الطبول، والبنود، والمنحرفات، والمنجنيقات، وليس يتسع بنا هذا الموضع لاستقصاء ما في النفس من هذه الأوصاف، فحينئذ أدُلّ على مظانها دلالة مجملة، وأذكر مما قل شكله وعز نظيره شواهد وأمثلةً يعرف بها المتعلمُ كيف العملُ فيها ومن حيث المسلكُ إليها، إن شاء الله تعالى[25].»

مستويات الدلالة في هذا النص هي ما دفعتنا للاستشهاد به. وما يَلْفتُ الانتباه هو استعمال ابن رشيق لتعابير «في عصره»، و«في وقْتهما» و«في هذا الوقت» متصلة بأبي نواس، والبحتري وابن الرومي، ثم في وقت الناقد، للدلالة على الانتقال من زمن القدماء إلى زمن المحدثين. واستعمالُ ابن رشيق تعبيرَ «في هذا الوقت» مسبوقاً بتعبير «والأوْلَى بنا» يشير إلى ضرورة الانتقال من وصف عالم البداوة إلى وصف عالم الحضارة من غير أن يكون الانتقال

25. ابن رشيق، العمدة، ج 2، م.س، ص ـ ص. 295-296.

مشروطاً بتطور أو تغير أو تجاوز، ولكنه من ناحية أخرى مشروط بالتماثل مع القديم من حيث احترام قواعد الكتابة الشعرية التي ألف كتابه لأجلها. والتماثل يعني الخضوع لمعيار قبلي وسابق. وهنا يظهر التصور الديني الإسلامي للانتقال، لأن الأصول تامة في السابق، وللاحق حق الاجتهاد الذي ليس له خروج على القواعد الأساسية التي رسخها الشعر الجاهلي كما رسخها التصور الإسلامي للتاريخ والزمن، حيث يكون التقدم عودة إلى البداية والأصل.

2.3. فكرُ الحداثة في القرن التاسع عشر

أما فكر الحداثة في الغرب، منذ النهضة، وخاصة مع الثورة الصناعية، فقد ارتبط بالتقدم والغائية، وهما معا مترسخان أيضا، وبطريقة متعارضة مع العقلانية الغربية، في التصورين اليهودي والمسيحي للتاريخ، كما التصور الإسلامي[26]. والممثلون البارزون لنظرية التقدم والتجاوز بتشعباتها هم هيجل (1770-1831) وداروين (1809-1882) وماركس (1818-1883)، ولكل من هؤلاء المفكرين حقلُه المعرفي المشكّل لما يمكن وصفه بـ «الحقل الأولي» الذي انطلق منه لتأسيس نظريته في التقدم.

لقد بنَى هيجل فلسفة التاريخ اعتماداً على فرضية «التحول» و«التجاوز». فالتاريخ بالنسبة له ذو غاية، ومن ثم فإن فهم كل واقعة لا يتم إلا من خلال صيرورتها التاريخية السائرة حتماً بصيغة متصاعدة نحو غايتها ضمن الكلية الكونية. وهو بذلك تجلّ للمطلق، كتجسدن متقدم لتجاوز الاغتراب، وذلك عن طريق القانون الجدلي للتجاوز. والجدل هو، بطبيعة الحال، قانون الحركة المتجهة نحو الأمام، وتتجاوز باستمرار تناقضاتها. والتاريخ، بهذا المعنى، هو عمل العقل الذي يحقق فكر المطلق الذي ينحو نحو إنجاز الحرية الفردية والجماعية.

أما ماركس، الذي صاحب «الشبيبة الهيجلية» في بدايته، فقد نقل الجدلية من تصوّرها المتعالي للتاريخ والمجتمع، كما عند هيجل، إلى تصور مادي جدلي أساسه الواقع المادي المعيش وليس الفكرَ المطلقَ، كما لدى هيجل، بغاية تغيير المجتمع. ولذلك فإن التناقضات، التي كانت بالنسبة لهيجل تتجه نحو حلها من خلال تحقيق فكرة المطلق، أصبحت لدى ماركس تتجه إلى أن التناقضات بين الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، والصيغة المجتمعية المجسدنة لها،

26. Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, op. cit.

لا يُمكن أن تُحلّ إلا بتغيير المجتمع من وضعية رأسمالية إلى شيوعية، عبر التملك الجماعي لوسائل الإنتاج. وهو ما لا يمكن لغير البروليتاريا تحقيقه كمرحلة انتقالية نحو مجتمع بلا طبقات، كتجسدن للمتقدم والأرقى.

والمادية الجدلية هي الأخرى تصوّرٌ متقدّم لصيرورة المجتمع ضمن شرائطه الواقعية والتاريخية، حيث الطبقات، وخاصة البروليتاريا في أوربا الحديثة، تتجاوز اغترابها في الإنتاج السّلَعي والعمل عن طريق الثورة. وهذا ما يعطي للمادية الجدلية وضعيةَ النظرية القائلة بتقدم التاريخ وبتجاوز الطبقات الاجتماعية لتناقضاتها عبر الصراع الاجتماعي الذي يُفضي دوماً إلى مرحلة عليا من الحرية والإبداع.

ويأتي دارْوين من أفق آخر هو علم الطبيعة، ليصبح المُنظّر الحديث للتطورية. لقد لاحظ دارْوين أن الأنواع الطبيعية متباينة. وفسر هذا التباين بواسطة تأثير المحيط الطبيعي على الأنواع وتبايناتها، وليس التأثير سوى ما يحدثه التنوع على الأعضاء، وهو ما يؤدي إلى انتقال طبيعي، أو ما يسميه بـ «البقاء للأصلح». وعلى هذا فإن الصراع من أجل الحياة، أو الانتقاء الطبيعي، يحافظ على التوازن بين النوع ومحيطه. وتطور الأنواع الطبيعية هو، في نهاية التحليل، السبيل الوحيد لمحافظة النوع على وجوده. وتشترط المحافظة الانتقال من الحالة البسيطة إلى الحالة المركبة، بحسب أوضاع المحيط الذي يَتَوَجِدُ فيه النوع ويشرط بقاءه.

إن فرضيات «التطور» و«التغير» و«التجاوز» مندمجة، هنا، في إطار نظريّ مُتكامل للتاريخ والمجتمْع والطبيعة. وانشغال كل من هيجل وماركس وداروين بحقولهم الأولية، عند اللحظة الأولى من التحليل والتنظير، سمح، في اللحظة الثانية، من توسيع التصور النظري ليشمل الطبيعة والمجتمع بمظاهرهما ومنتوجاتهما المتعددة، ذهابا بهذا التصور نحو الكلية والغائية في آن، وهو ما سمح للحقول الأولية أن تصبح ذات بعد أنطولوجي.

3.3. موقفُ البنيوية

جاءت البنيوية لتفصل بين البنية والتاريخ. وإذا كانت البنيوية بنيويات، فإن التمايزات تتموضع في إطار إعادة تأويل نظريات التقدم أساساً، بما يعطي لهذه النظريات تدعيماً يفيد من النظريات الجديدة في حقول علم النفس واللسانيات والرياضيات والبيولوجيا، فضلا عن النظريات الفيزيائية.

يعترف جميعُ الباحثين، في الحقول المعرفية المتباعدة، أن سُوسير هو أبو البنيويين. وقد

أسس نظرية البنية اعتماداً على دراسته للغة لا للكلام، بنقد المناهج السابقة عليه، كالمنهج التاريخي والمقارن، وبالتالي التمركز داخل اللغة التي رأى إليها كنسق. وليست كلمةُ البنية إلا مرادفاً لمصطلح النسق، بل إن سوسير استعمل مصطلح النسق أكثر مما استعمل مصطلح البنية.

وفي التعريف البنيوي للغة ودراستها، يضع سوسير حداً منهجياً يفصل فيه بين اللغة (كنسق) والتاريخ، حيث يرى، مثلاً، أن «تعريفنا للغة يفترض أن نبعد ما هو غريب عن نظامها، عن نسقها، وباختصار كل ما ننعته بمصطلح «اللسانيات الخارجية»[27].» وهذا الحد المنهجي بين البنية والتاريخ فصل للبنية عن ماضيها وأصولها كما ترسخ ذلك في فلسفات ونظريات، ومنها مفاهيم التطور والتغيير والتجاوز، كأفعال رأت فلسفات ونظريات القرن التاسع عشر من خلالها إلى التاريخ والمجتمع والطبيعة، وهي تتقدم من حالة دُنيا إلى حالة عُليا، أي نحو غاية لها السمو والحرية والكمال.

تنفصل البنيوية عن الغائية. وبيْن البنْية والتّاريخ يتموضع مشروعُ حفريات المعرفة كما هو لدى ميشيل فوكو، به يفكك كسل الدوغمائيات. إن حفريات المعرفة لا تتناول التاريخ «إلا من أجل أن تُجمّدَه[28].» ولكنها حينما تتناول التسلسل التاريخي «فإنها تفعل ذلك، على ما يبدو، لمجرد الرغبة في تثبيت نقطتي ربط، عند حدود الوضعيات، أي تعيين اللحظة التي تولد فيها الوضعية[29].» وبالتالي فإن الحفريات تركز على «القطائع والانشقاقات والتصدعات وأشكال جديدةْ من الوضعية[30].» أي أنها تختار الانفصال لتلغي التسلسل التاريخي كما بلورته نظريات الأفكار. والانفصال يسمح للاختلاف بالكلام، وهو يظهر كـ«ضلالٍ أو مكيدة[31].» ولقد ألح ميشيل فوكو على ضرورة التخلي عن فكرتين لهما سلطتهما، وهما أن دخول أي عنصر جديد على الخطاب لا يؤدي إلى انفصال داخل نظام هذا الخطاب؛ وأن لكل خطاب أصلاً سابقاً عليه. ويقول فوكو إن هذا «ما يُحتّم ضرورة التخلي عن هاتين الفكرتين اللّتيْن ليْس لهما من وظيفة أخرى سوى تكريس الاتصال اللامتناهي للخطاب، وضمان حضور الخفيّ داخل غياب يعاد استحضاره باستمرار، وأن نتأهب لاستقبال كل لحظة من لحظات الخطاب كحدَث جديد لا أصل له، قائم الذات، داخل التبعثر الزماني، الذي يُخوّل له أن

27. F. de Sanssure, *Cours de linguistique générale*, op cit, p. 40.
28. ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، م.س، ص.159.
29. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
30. المرجع السابق، ص.162.
31. المرجع السابق، ص.163.

يتكرر ويعرف ويكتنفه النسيان، ويتحول وتنطمس معالمه، وتندرس آثاره، يتوارى عن الأعين، داخل ركام الكتب، لا ينبغي إحالة الخطاب إلى الحضور البعيد للأصل؛ بل ينبغي تناوله كخطاب لا أصل له[32].»

إن ميشيل فوكو ليس بنيوياً، ولكنه يفيد من البنيوية في الفصل بين البنية والتاريخ، فيما هو يلتقي بها في نقد فلسفات التاريخ التي تقصي الانفصالات.

4. الانتقالُ وفرضيةُ الإبدال

حاولنا في الأقسام الثلاثة السابقة لهذه الدراسة، رصد واستنطاق الشعر العربي الحديث، معتمدين في ذلك على أسس نظرية، لها فرضياتها ومصطلحاتها، كما لها إشكالياتها. وقادتْنا القراءة إلى إعادة بناء الشعر العربي الحديث ببنياته الثلاث المهيمنة، وهو ما قام به غيرنا بمناهج أخرى. على أن تلك الدراسات تتآلف في قراءتها، معها اختلفت، في جملة من القضايا النظرية، منها انتقال الشعر العربي الحديث من بنية إلى أخرى، من خلال حكم القيمة الذي يتدخل باستمرار عند استعمال مفاهيم التطور والتغيير والتجاوز.

ولعل تبنّينا مفهومَ الزمنية الكبرى قد هيأ لنا فرصة إعادة قراءة الفرضيات نفسها، التي استندت إليها مجموعة من القراءات المتداولة للشعر العربي الحديث، بل وحتى التي اختصت بالقديم، أوْ بهما معاً. ولئن كنا انطلقنا، في اللحظة السابقة على تحديد البحث، من حدس بعدم إجرائية تصور التقدم والمفاهيم المصاحبة له، فإن الحدس لم يكن كافياً وحده للنقد، الذي يتغيا ضبط تصوراته وأدواته، مهما كان الحدس ضرورياً في البحث، لأن بين الحدس والتنظير مسافة معرفية بالأساس.

لا نُباشر، الآن، نقداً لمفهوم التقدم، بل لآلياته فقط. ولكننا، قبل طرح فرضية الإبدال، نود التوكيد علَى ظاهرتين أساسيتين، بدونهما لا يتحقق أي انتقال من بنية إلى أخرى. وهاتان الظاهرتان هما : الأزمة والثورة.

32. المرجع السابق، ص.25.

1.8. ضرورة الأزمة

تفصح القطائع والابدالات في بنيات الشعر العربي الحديث عن ضرورة مواجهة البنية النصية كلما عصفت بها أزمة. والأزمة في العربية تعني «الشدة والقحط» كما جاء في لسان العرب، ويضيف ابن منظور : «وفي الحديث : اشتدي أزمة تنفرجي، قال : الأزمة السنة المجدبة. يقال إن الشدة إذا تتابعت انفرجت وإذا توالت تولت». أما في الفرنسية فإنها تعني في الطب «لحظة مرض متميزة بتغير مفاجئ وحاسم بصفة عامة إلى ما هو حسن أو سيء.» وهي في الاصطلاح تعني «حدثاً يصيب الشخص الذي تبدو صحته جيدة، أو تدهوراً مباغتاً لحالة دائمة»، وباتساع المعنى «مرحلة خطيرة في تطور الأشياء، والأحداث، والأفكار». ومن بين ما تعنيه الأزمة في هذه الحالة «فقدان التوازن» حسب معجم لوروبير.

والسّياجُ الدلاليّ لكلمة الأزمة في العربية يتلاءم مع سياجها الدلالي في الفرنسية من حيث «القحط والشدة»، إلا أنه في العربية محمل بدلالة الحالة الانتقالية والعابرة أيضاً. ومع ذلك يمكن القول إنّ البنيةَ الشعرية هي الأخرى تُصاب إما بالشدة والقحط أو هُما معاً. وهو ما يؤدي إلى فقدان التوازن عند كل امتلاء يتطلب الإفراغ، إذ تصبح البنية السابقة تفتقد ما يبرر وجودها.

أما الإبيستيمولوجي كُونْ فيرَي أن «الأزمة تعني أن نجد أنفسنا مجبرين على تغيير الأدوات[33].» وبالتالي فإن «الأزمات شرط مسبق تمهيدي وضروري لظهور نظريات جديدة[34].» ويمكننا، بمراجعة الخطابات النظرية والنقدية التي واكبت انتقال بنيات الشعر العربي الحديث، أن نلمس الإحساس بأزمة بنية من بنيات هذا الشعر أو إدراكها، حسب مراحل تداول النص أو مواجهته بنص مغاير. إن الإحساس يختلف عن الإدراك، فالأول ممهد، ولكنه لا يكون فاعلاً إلا في بلوغ مرحلة عليا هي الإدراك. ولنا أن نقدم نماذج منتقاة حتى نطمئن إلى توالي سيادة مواجهة الأزمة.

أحمد شوقي : يتطرق إلى أزمة الشعر العربي في مقدمة ديوانه فيقول :

«اشتغَل بالشعر فريقٌ من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحَهُمْ النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرجَ من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة

33. توماس. س. كوهن، بنية الثورات العلمية، ترجمة علي نعمة، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص.135.
34. المرجع السابق، ص.137.

والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور «القديم على قدمه» فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه وأتوا المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب. وانغمس فريق في بحار التشبيه حتى تشابهت عليهم اللّجج ثم خرجوا منها بالبلل. وزعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفاً عن المحسوس، مجانباً للمحتمل، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس والغُلُوّ البغيض إلى العقول السلمية[35].»

عباس محمود العقاد : نقتطف رأي العقاد، في أزمة الشعر التقليدي، من نقده الشهير لشوقي. ونكتفي برأيه في أسباب أزمة هذا الشعر من خلال القولة التالية :

«فالعيوب المعنوية التي يكثر وقوعُ شوقي وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور وأجمعها لأغلاطهم عيوبٌ أربعة وهي بالإيجاز: التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر - وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعدَ عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقتها بالطبيعة والحياة والخلود من الزنجي عن المدنية من صور الأبسطة والسجاجيد كما يقول ماكُوليّ عن نفائس الصور الفنية[36].»

أبو القاسم الشابي : يمثل كتاب الخيال الشعري عند العرب أهمية خاصة في تناول الشابي لأزمة الشعر العربي. وعليه نعتمد في رصد هذه الأزمة. يقول الشابي :

«فأنا إذن عندما أقول ذلك الرأي عن الأدب العربي لا أزعم أنه لا يلائم أذواق تلك العصور ولا أرواحها، ولكنني أقول إنه لم يعد ملائماً لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ولأميالنا ورغائبنا في هذه الحياة، فقد أصبحنا نرى رأيا في الأدب لا يمثله ونفهم فهماً في الحياة لا نجده عنده ونطمح بأبصارنا إلى آفاق أخرى لم تحدثه بها أحلامه ولا يقظاته[37].»

نازك الملائكة : كانت مقدمة ديوان شظايا ورماد التي كتبتها نازك الملائكة سنة 1949 تعاملاً صارماً مع أزمة الشعر العربي، على عكس ما أصبحت عليه آراؤها في نهاية الخمسينيات. من تلك المقدمة نتعرف على تحديدها لجانب من الأزمة عندما تقول :

35. مجلة فصول، م.س، ص. 268.
36. عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني، الديوان، م.س، ص.129.
37. الشابي، الأعمال الكاملة، م.س، ص. 105.

«وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي، لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية. فنحن عموماً ما زلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام.

ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة، وسدًى يحاول أفراد منا أن يخالفوا فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة. كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل[38].»

أدونيس : تتعدد كتابات أدونيس التي تلاحظ وتحلل أزمة الشعر العربي الحديث من منظور مخصوص للحداثة تفاعل معه أدونيس منذ بداياته الأولى. ونقتصر، هنا، على هذه الفقرة من دراسة «الحداثة / التجاوز» التي جاء فيها :

«لم ينتج «عصر النهضة» شعراً، وإنما أعاد إنتاج عمودية الشعر. وعلى الرغم مما حققته الحركة الشعرية العربية، منذ بدايات هذا العصر حتى اليوم، وزناً ونثراً، فإن عصر جمال البداوة / الخطابة هو الذي ما يزال يوجه نتاجها السائد. فمعظم الشعر العربي الراهن استطراد للشعر في «عصر النهضة»، أي استطراد للثابت[39].»

إن هذه الشذرات المختارة، من شوقي إلى أدونيس، وعبر مواقف شعراء لهم صلاحية الحديث عن أزمة الشعر العربي الحديث، تصل بين الأزمة والسؤال، حيث يكون «تساؤُلنا وجَدَ بفضْل مصْدره التاريخي اتجاهاً في المستقبل التاريخي[40].» كما علّمنا هيدجر. وقد كُنا قدّمْنا قراءة لعنصر البيت في ضوء الأزمة (راجع ج III، ص.67.) حيث رأى الشعراء إليه سجناً رمزياً. وأسبق ما نلاحظه في هذه الشذرات هو اتفاق جميع الشعراء على الأزمة، أما اختلافهم في جهتها فذلك أمر آخر، وتكمن أهميته في ضوء القضايا التي سنثيرها في الفصل الرابع.

2.4. فعلُ الثورَة

إذا كان الإحساس بالأزمة، ثم إدراكها، شرطاً أسبق لكل انتقال من بنية إلى أخرى، فإن

38. ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، م.س، ص ـ ص 7-8.
39. أدونيس، صدمة الحداثة، م.س، ص.281.
40. مارتن هيدجر، ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هلدرلين وماهية الشعر، م.س، ص.57.

هذا الانتقال يكون، حسب كُونْ «ثورة علمية[41]» تكتسب في مجموعها صفةَ «مراحل تراكمية للنموّ يستبْدَل فيها باراديغْم أكثر قدماً، كلياً أو جزئياً، ببّاراديغْم جديد متعارض[42].» وهو ما يجعل الانتقال جواباً عن سؤال الأزمة. ويمكننا أن نرى إلى الثورة على أزمة الشعر العربي كحصيلة معممة على جميع الشعراء المنتجين للنص الأثر، لها التصريح والإضمار في آن. من غير كَلَلٍ تترصد الأزمةَ وتهجم عليها. ولا يهمنا، هنا، قياس درجة الثورة ولا نتائجها. لنا فقط أن نتأمل هذا المشترك أيضاً، في كتابات الشعراء الذين أحسوا أن علاقتهم بموضوع التساؤل «واهنة ومزعزعة[43].» هذه بعض النماذج :

أحمد زكي أبو شادي : هذا الشاعر من أهم المنظرين المنسيين في ثقافتنا الحديثة. وأعماله النظرية الوفيرة تسمح لنا بالتعرف على أبعاد دعوته إلى الشعر الحر، قبل نازك الملائكة، وإلى فهم مغاير للشعر ووظيفته ضمن رؤية كونية كانت تكوكب تنظيراته. ومن مظاهر الثورة في رؤيته هذه الفقرة التي يقول فيها :

«إن الشاعر الفنان تستهويه روح الجمال وتحفزه إلى إبداع المثل الجميلة التي يرتضيها ذوقه، وهو لا يعنيه أصلاً أن يخدم النزعات الخلقية ولا غير الخلقية بشعره، فهذه وظيفة إضافية قد يؤديها الفنان، ولكنها ليست مهمته الأولى ولا الأخيرة، وإذا أصبحت مثلُ هذه العوامل دوافع فنيةً صريحة عنده فسد فنه حتماً، فإن الفنان يجلو لنا فنه ولكنه لا يصيح ولا يعلن عن دوافعه الخلقية والوطنية وأمثالها، بل هي تعلن عن نفسها إعلاناً هادئاً يُلمح من خلال العمل الفني ولا يغطيه[44].»

بدر شاكر السياب : كان شاعراً بالأساس، وكتاباته النظرية عن الشعر قليلة، فضلاً عن كونها تفتقد الوعي النقدي الشمولي. ومع ذلك فإن انشغاله بثورة الشعر المعاصر واضح في كتاباته وأحاديثه. ونختار له، هنا، استشهاداً من حوار جاء فيه :

«فالثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء، بحيث لو أخرت أو قدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل[45].»

41. المرجع السابق، ص.158.
42. المرجع السابق، ص.159.
43. مارتن هيدجر، ما الفلسفة ؟ م.س، ص. 57.
44. زكي أبو شادي، ديوان الينبوع. م.س، ص.(ب).
45. حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، م.س، ص.85.

يوسف الخال : بمكانته في تأسيس مجلة شعر، وممارسته الشعرية، كما بكتاباته النظرية عن الشعر وحداثته، كان يوسف الخال أحد المنظرين البارزين للشعر المعاصر وثورته على راهن الشعر العربي في الخمسينيات. وارتباط ميلاد هذا الشعر بالثورة لديه مشعّ في كتابات عديدة، تقتطف منها هذا القول :

«على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى، وأعطتْ نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة، بل عالمي المستوى أيضاً[46].»

يعتمد اختيارُ هذه الشذرات على صلاحيتها الإجرائية لا على تمثيليتها للشعراء. وذلك ما فعلناه في نماذج سابقة. إن مظاهر الثورة، من أبي شادي إلى يوسف الخال، متباينة، ولكنها جميعها تثبت أن الثورة على الأزمة هي الجواب الذي به قاوم به الشعراء عوائقَ مشروعهم التجديدي، من غير اختيار الانصياع إلى الكائن، أكان مسترسلاً منذ القديم أم حالة حديثة.

إن الثورة التي واجه بها الشعراء أزمة بنيات التحديث الشعري هي فعْلُ الانتقال من بنية إلى أخرى. وإذا كان القدماء، شعْراً وتنظيراً، لم يسْتعملُوا هذين المصطلحين، فإن الحقول المتعددة في الحداثة الأروبية، من السياسة إلى العلوم، أصبحت مستعملة لهما. وبهذا المعنى فإن مصطلحي الأزمة والثورة متداولان في الخطاب الأروبي، حسب الحقول والممارسات والظواهر المخصوصة.

وتبعاً لذلك، يمكننا أن نراجع إبيستيمولوجيا العلوم البحتة والطبيعية والإنسانية، على السواء، حتى نوسّع التأمل النظري في مجموع الحقول المعرفية التي بلورت نظرياتها. ولا نكون، بعد هذا، منحصرين في الشعر بمفرده، ولا في التنظيرات النقدية وحدها، بل يصبح لنا جهاز متكامل لإعادة قراءة مراحل الأزمة ومراحل الثورة عليها والمصاعب المتعددة التي تبتغي إبطال مفعولها، في الشعر وغيره.

على أن مسعانا في هذه الدراسة، هو غير ذلك، لا لأن إبيستيمولوجيا العلوم هي غير إبيستيمولوجيا الشعر، كما أوضحنا منذ البدء، بل لأننا نكتفي بنقد فرضيات الانتقال المتداولة في خطابنا التنظيري والنقدي معاً. وإثبات استعمال مصطلحي الأزمة والثورة في هذا الخطاب، يؤكد لنا ضرورة انتقال الشعر من بنية إلى بنية، دون أن يستلزم ذلك قولاً بحتمية أو غائية.

46. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، م.س.، ص. 14.

3.4 فرضية الإبدال

لم نهتد إلى كلمة «الإبدال»، ولا إلى التأمل في وضعيتها النظرية، عن طريق مرجع أروبي. لذلك نُنصت إلى معجم لسان العرب الذي جاء فيه :

«والبديلُ : البَدَلُ. وبدل الشيء غيره.

وتبدُّلُ الشيء وتبدَّل به واستبدله به، كلّه : اتخذ منه بدلاً. وأبدل الشيء من الشيء وبدّله: تخذه منه بدلا. وأبدلت الشيء بغيره وبدّله الله من الخوف أمناً.

وتبديل الشيء تغييره وإن لم يأت ببدل. واستبدَلَ الشيء بغيره وتبدّله به أخذه مكانه. والمبادلة: التبادل. والأَصلُ في التبديل تغييرُ الشيء عن حاله، والأَصلُ في الإبدال جعل الشيء مكان شيء آخر كإبدالك من الواو تاء في تاللهّ... أبو العباس : ثعلبُ : يقال أبدلتُ الخاتم بالحلْقة إذا نحيْت هذا وجعلتُ هذاَ مكانه. وبدلتُ الخاتم بالحلقة إذا أذبته وسوّيته حلْقة. وبدّلت الحلقة بالخاتم إذا أذبتها وجعلتها خاتماً؛ قال أبو العبّاس : وحقيقته أن التبديل تغييرُ الصورة إلى صورة أخرى والجوهرة بعينها. والإبدالُ تنحية الجوهر واستئناف جوهرة أخرى، ومنه قول أبي النّجم :

عزْلُ الأمير للأمير المُبْدَلِ

ألا ترى أنه نحّى جسماً وجعل مكانه جسماً غيره ؟ قال أبو عمرو فعرضتُ هذا على المبرّد فاستحسنه وزاد فيه فقال : وقد جعلت العرب بدّلتُ بمعنى أبدلْتُ، وهو قوْل الله عزّ وجل : أولئك يبدّلُ الله سيئاتهم حسناتٍ؛ ألا ترى أنه قد أنزلَ السيئات وجعل مكانها الحسنات ؟».

يقدم لنا اللسان سلسلتيْن : اسمية وفعلية. في الاسمية نجد: البديلَ والبدَل والتَّبْديل والمُبادلة والتبادُل والإبْدال. وفي الفعلية : تبدّل وتبدّل به واستبدَل واستبدل به وأبدل وبدّل. وبعد عزل الوحدات اللغوية الاسمية والفعلية، التي تخصّنا، نحصّل على مجموعتين دلاليتين متعارضتين : 1) بدّل ـ تبديل، 2) أبدل ـ إبدال.

* للمجموعة الأولى دلالة إثبات القيمة. فالتبديل يدل على التغيير «وإن لم يأت ببدل»، فهو انتقال الشيء من حال إلى حال، ومثله «وبدّلتُ الخاتم بالحلْقة إذا أذبته وسوّيته حلْقةً»، أو «تغييرُ الصورة إلى صورة أخرى والجوهرة بعينها».

* والمجموعة الثانية دلالة نفي القيمة، فالإبدال «جعل الشيء مكان شيء آخر»، ومثله «أبدلتُ الخاتمْ بالحلقة إذا نحيتُ هذا وجعلت هذا مكانه» أو

«تنحية الجوهرة واستئناف جوهرة أخرى».

والفصْلُ الصارم بيْنَ المجموعتيْن الدلاليتيْن يعثرُ على البحث عن وصله في تأويل القرآن، حيث المبرّدُ يزيد فيه بقوله : «وجعلَت العربُ بدّلتَ بمعنى أبْدلْتَ». وهذه الزيادة لا تتطابق مع الفصل الدلالي بين المجموعتين في الآية، لأن القرآن يستعمل فعل «بدّل» بما هو مطابق لدلالتها في التعريف المعجمي. فتبديل السيئات إلى حسنات لا يمكن أن يُلغي إثبات قيمة التبديل من السيء إلى الحسن، وهي على ذلك زيادة تؤكد تعارُضَ الدلالتين بعكس ما تهدف إليه من التوفيق بينهما.

إن التبديل المرتبط بدلالة التغيير يتعارض تماماً مع الإبدال المرتبط بدلالة التعويض. فالتبديلُ يقع على الشيء ذاته، فيما الإبدال يشترط شيئين يأخذ أحدهما مكان غيره. وهذا التعارض بين دلالتي الكلمتين يضمر سلسلة من النتائج النظرية بخصوص الممارسة النصية وانتقال البنيات الشعرية.

ويتضمن الخروجُ على مفاهيم «التطور» و«التغير» و«التجاوز» عدمَ الإقرار بحكم القيمة الذي شحنتها به الاستعمالات والتنظيرات الغربية، وخاصة منذ النهضة والأنوار، حيث أصبحت النظريات ترى إلى التاريخ والمجتمع والطبيعة في حالات تحوّلها من الأدنى إلى الأرقى، بل إنّ نظريةَ النموّ والتجاوُز هي الأخرى حديثة العهد، وتاريخها لا ينفصل عن تبلور نظريات التقدم منذ القرن الثامن عشر. ولا صعوبة في تبين تأثير هذه النظريات على الدراسة الأدبية ذاتها، في أروبا أولاً، ثم لاحقاً في العالم العربي نتيجة هجرة هذه الأفكار إليه.

عوْدتُنا لمعجم لسان العرب ليست بحثاً عن حقيقة دلاليّة، ولا اكتفاء بالمعنى المعجمي (الذي لا يوجد إلا من خلال خطاب) لوضع بناء نظري. إننا نتوجه بالأحرى ضمن النظرية كهدم لا كبناء، وهذا معناه أنّ الأسبقَ هو رصْدُ عدم التطابق بين الموضوع المعطى والموضوع المبني من خلال تصور التقدم، بمفاهيمه التي هي «التطور» «والتغير» و«التجاوز». وهنا نفيد من جيَاني فَاتيمُو ثانية. يرى فاتيمُو أن نيتشه وهيدجر هما الهادمان لفكرة التجاوز في الفكر الأوروبي «هذا الفكْر الذي طرحاه للتّساؤل بطريقة جذرية، مَانِعِين نفسيْهما من اقتراح «تجاوز» نقدي له[47].» لأن فكرة التجاوز تتضمن الأسس «التي غالباً ما تمّ التفكير فيها كـ «أصول» لها انتهاؤها على الدوام[48].» ولكن نيتشه وهيدجر يتوجّهان مباشرة لفكرة «الأساس» بغزو مُزدوج :

---

47. Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, op.cit; p.8.

«فهُما يجدَان نفسهيْما، من ناحية، مُلزمين بأخذ مسافة نقدية تجاه الفكر الغربي كفكر للأساس؛ ولكنهما، من ناحية ثانية، لا يمكنهما النقد باسم فكر قد يُقدّم كأعلى حقيقة أو / وكأساس[49].»

هدم لشبكة تصور عام يعتمد الحقيقة والغائية.

والنتيجة الأولية التي نصل إليها هي أن انتقال الشعر العربي الحديث، وكذلك القديم، من بنية إلى أخرى لا يتضمن تطوّراً ولا تغيّراً ولا تجاوزاً، وإنما يحقق الإبدال. بهذه النتيجة الأولية نلغي كلا من فكرة الأصل والأساس وبالتالي الحقيقة والغائية، وبإلغائها ننتقل لتوضيح طبيعة الإبدال في الشعر العربي الحديث محصورة في النقاط التالية :

1.3.4. الانفصالُ قبلَ الاتصال

تتميز البنيات الثلاث للشعر العربي الحديث بانفصال بعضها عن بعض. والتشديد على الانفصال يعني الحديث «عن إعادة التوزيع المباغتة[50].» والإبدال هنا، يعني أيضاً القطيعة كما يعرفها فوكو بأنها «اسم يطلق على تحولات تهم النظام العام لتشكيلة أو عدة تشكيلات خطابية[51].» وهناك فرق راسخ بين التحول والتحولات التي تصيب عدة عناصر، لأننا «عندما نقول إن تشكيلة خطابية ما تحل مكان أخرى، فإننا لا نعني بذلك أن عالماً بكامله من الموضوعات والعبارات والمفاهيم والاختيارات النظرية الجديدة تمام الجدة، انْبَجَس بكامل قواه وأعضائه، تام النظام والترتيب، داخل نص ينصبه ويرسي دعائمه بصورة نهائية. بل نعني به أن تحوّلاً عاماً ما طرأ على العلاقات، دون أن يصيب بالضرورة كل العناصر، وأن العبارات أمست تخضع لقواعد تكوين جديدة، ولا يعني أن سائر الموضوعات والمفاهيم والاختيارات النظرية قد اختفت[52].» إنها إعادة توزيع تحقق انفصالاً، وبالتالي إبدالاً، أي نفياً لقيمة تعويض بنية بأخرى. وبهذا المعنى يكون الشعر التقليدي منفصلاً عن الشعر الرومانسي العربي، وهما معاً منفصلان عن الشعر المعاصر. وهذا نفسه نقوله عن الشعر القديم المنفصل عن الشعر الحديث.

48. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
49. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
50. ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، م.س.، ص. 162.
51. المرجع السابق، ص. 169.
52. المرجع السابق، ص.165.

2.3.4. الاختلافُ قبلَ الوحدة

تنتفي فكرة الوحدة مع مفهوم الإبدال، ويحل الاختلاف محلّها. تلك هي وضعية كل بنية. وإذا كان سوسير ويامسليف وجان بياجي يضعون الاختلاف شرطاً لبناء المعنى، فإن فكر الاختلاف يرى إلى الوحدة في اختلافاتها اللاّنهائية. وهذا ما ينفي الأصل بما هو مفهوم ميتافيزيقي، يتغيّا إرجاع الظواهر إلى أصل واحد موحّد هو مصدر انبثاقها وإليه تعود. هكذا تكون الزمنية الكبرى، التي فسرنا من خلالها مشترك الشعر العربي، قديماً وحديثاً، تؤول إلى زمنية الاختلافات، لا أصل لها ولا غاية. إنها تعدّد الوحدة لا وحدة المتعدد. وتكون بنيات الشعر العربي الحديث مجسدنةً للاختلافات النصية فيما هي مجسدنة لاختلافات تاريخها وذواتها الكاتبة.

3.3.4. التمايزُ قبل التفاضُل

يلغي الإبدال كل تفاضل بين متن شعري وآخر. فالانفصال والاختلاف حجّتان للتمايز، وهو ما لا يتحمل أي حكم قيمة، أي أنه يشتغل ضد الغائية. تنفصل كل بنية عن غيرها باختلافاتها لتبني تمايزها الذي به تتسمى وتستحق التسمية.

فالبنيات الثلاث للشعر العربي الحديث منفصلةٌ عن بعضها بعضاً، ولكل منها اختلافها الذي يحصّنُها. وإنكار التفاضل معناه إلغاء أن يكون الشعر الرومانسي العربي متجاوزاً للشعر التقليدي، أو الشعر المعاصر للشعر الرومانسي العربي، وبالتالي يتم التخلي عن الجديد كقيمة[53]، مثلما يتم التخلي عن الحقيقة[54] وتعويضها بالتجربة[55]، التي تمرّ بها الذات الكاتبة. ويكون الفرق هنا هو درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها.

4.3.4. الحلزُون قبلَ الدائرة

قد يظن بأن الاستناد إلى مفهوم الإبدال يعني تكريساً جديداً للرؤية الدائرية للتاريخ، التي سادت قديماً، ثم جاءت الحداثة لتوسّعها بتثبيت كل من الحقيقة والغائية اللتين يتضمنهما

53. Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, op, cit, p. 10.
54. المرجع السابق، ص.127.
55. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

تصور التقدم بما هو تصور ديني شمولي يعتمد فكرة السعادة الأبدية، وقد اندمجت مع كل من فكرة الخلق، والخطيئة، والخلاص، وانتظار يوم الحساب[56].ولكن هذا الظن، الذي قد تُوحي به النقاط الأولى، ينهدم بالتعارض الموجود بين الإبدال من جهة وبين التقدم والتطور والتغير والتجاوز من جهة ثانية، لأنه مؤسس على النقصان والتعدد واللاّأصل. ذلك هو شكل الحلزون الذي تظل دائرته منفتحةً على الدوام.

5.3.4 الإفراغُ قبلَ الملْء

بهذه النقطة ننفصل عن نظرية الكهرباء التي تقول بأن التجديد يقوم على شحْن اللغة بعْد فراغها من كثرة الاستعمال. وهو ما كنا أشرنا إليه من قبل، في القسم الثالث، ونحن نعود إلى تينْيانُوف الذي لا يقتصر هذا المفهوم عليه. والنقاط السابقة تسيرُ عكْس هذه الفرضية، لأن البنية، وهي تنفصل عن غيرها، وتختلف عنها وتتمايز، تكون منشغلةً بالإفراغ لا بالملء، وقد رأينا قبساً من ذلك في تناول للطرائق الأقل في الجزء الثاني من الدراسة. ولكن الإفراغ يعني «العلاقة مع الماضي الذي لم يعُد له شيءٌ يقوله لنا[57].» كما يرى ذلك فاتيمو في شرحه لهيدجر، أي إلغاء لكل أصل. وتكون تجربة الذات الكاتبة في الكتابة محققة لهذا الإفراغ كلما كانت منخرطة أكثر في كتابتها. والاختلاف، في هذه الحالة، بين المتون الثلاثة للشعر العربي الحديث، يكْمُنْ في درجة الانخراط في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضاً، وبهما يتحقق التمايز، ويحقق نسقُ الدوال تأريخَ الكتابة. وهو ذاته الاختلاف بين الشعر القديم والشعر العربي الحديث.

وهنا يتضح الاختلاف البعيد بين التقليدية من جهة، والرومانسية العربية والشعر المعاصر من جهة ثانية، لأن التقليدية لم تنجز إفراغاً للبنية القديمة عندما اعتبرت علاقتها مع الماضي يصونُها التماسُك، بدَل التصدّع الذي اختبرته كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر. وبهذا تكون التقليدية بعيدة عن الإحساس بالزمن، أي عن ضرورة حضور الذات في تاريخيتها وكتابتها. وهذا ما ترك الشعر التقليدي جافاً لا ماءَ فيه، ومجرد تعامل ذهني مع الماضي والحاضر، في الشعر والذات والحياة، لا قدرة له على تحقيق التمايز، أي التسمية الشخصية لذات لا شبيه لها.

***

---

56. المرجع السابق،ص.9.
57. المرجع السابق، ص. 14.

هذه النقاط الخمس مجردُ ملاحظات أولية قصدنا من ورائها توضيح استعمال مفهوم «الإبدال»، بعد أن حاولنا رصد المفاهيم المتداولة بشأن انتقال البنيات. ولا شك أنّ كلا من نيتشه وهيدجر يستعملان «التجاوز» ولكن في معنى مخالف تماماً لمعناه المُهيْمن على خطابات نظرية التقدم في القرن التاسع عشر، كما أن استعمال فوكو لمفهوم التحوّل يختلف بتاتاً عن ذلك. ولربما كان من الضروري الإشارة، هنا، إلى ما يستتبع تنحيةَ المصطلحات الدالة على الانتقال في خطابات نظرية التقدم وتعويضها بفرضية الإبدال، في حقل الشعر العربي الحديث. وأسبق ما نقصده هو تقويض مفاهيم الحداثة الشعرية ذاتها، تلك التي ركزناها في مفاهيم التقدم والحقيقة والنبوة والخيال (التخييل).

تعويضُ فرضيات الانتقال المتداولة في خطابنا النقدي الحديث بفرضية الإبدال يمسّ آليات التقدم مباشرة. وهذا ما يؤدي إلى نتائج نظرية في إعادة قراءتنا بنيات الشعر العربي الحديث، وانتقال النصوص، عامة، من حالة إلى أخرى. إنه نقد أوليّ لمفهوم التقدم، على أن تناولنا لم يبلغ بعد عتبة الطرح الشمولي لتصور الزمن في النص أو دلالة انتقال المتون عبر البنيات المتباينة. لذلك فإن الفصل الرابع سيتكفّل باسترسال السّفر في القضايا المنشبكة أو المعلّقة لوضعية الحداثة ومآلها.

الفصل الثالث

الخارجُ النصّي وشرائطُ الإنتَاج
بينَ المركَز الشعري ومحيطِه

1. النصّي والخارجُ النصي

تهتدي هذه الدراسة بفرضية الشعرية العربية المفتوحة، التي تتهيأ لقراءة النص الشعري بأضلاعه اللانهائيّة. لم نتناول في الدراسة المقترحة نصاً مفرداً، بل متوناً بها، وبغيرها، أصبح للشعر العربي الحديث تاريخهُ منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى الآن. والتفاعل بين النصوص ومتونها، ثم اختيار قراءة الأسس النظرية لبنياتها، في ضوء شعرية الإيقاع، ساهما في قراءة تاريخانية الشعر من داخل النص، من خلال عناصره وتفاعلاتها ضمن النسق النصي. هكذا ابتعدْنا عن التأريخ لهذا الشعر، حسب النظريات المتداولة للتاريخ منذ القرن التاسع عشر الأروبي إلى الستينيات من القرن العشرين. ولكن شعريةَ الإيقاع، كشعرية مفتوحة، لا تتنكّر للخارج النصي، لأن الذات الكاتبة ليست مُنغلقة، ثم لأنّ النص لا يوجَد بذاته. إن الزمنية الكبرى مظهر للخارج النصي، غير أن الخارج النصي تحدده الأنساق الثقافية ـ التاريخية أيضاً. وهذا ما يدعونا للإنصات إلى الشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث، وهي التي أعطت، من بيْن ما أعطتنا، وضعيةَ كل من المركز الشعري ومحيطه اللذين انطلقنا منهما في قراءة النص الأثر والنص الصّدَى.

١.١. مقاربات نظرية

كنا رافقنا يوري لوتمان، منذ الخطوات الأولى للمقدمة النظرية، التي مهدنا بها مسار قراءتنا للشعر العربي الحديث، وكان تصور النص من بين التصورات التي حددنا بها منطلقنا، وهو في فرضية لوتمان يتميز بخصائص ثلاث هي التعبيريةُ والتحديد والخصيصة الثقافية. وهذه العناصر لا تستخلص من النسق الداخلي للنص وحده، بل هي مشروطة بنسقه الخارجي أيضاً. بمعنى أن «تصوّر النص ليس مطلقاً. إنه منشبك مع سلسلة برمّتها للبنيات الأخرى التاريخية ـ الثقافية والنفسية ـ المنطقية الملازمة له[1].» وانشباك النص بهذه السلسلة المتعالقة ببعضها والمتفاعلة بينها، يعيدنا لمسألة الشرائط الخارجية لإنتاج النص وانتسابه، أيضاً، لبنية ثقافية، قبل أن يكون طريقاً قبليّةً للكشف عن دلالته الاجتماعية ـ التاريخية. ولعل لُوتْمان يلتقي هنا، ولو من مكان آخر، بمخائيل باخْتين الذي يتخلى عن المناهج التبسيطية والاختزالية في قراءة النص. فهو يرى أن هناك «إضاءة للنص لا بواسطة النصوص الأخرى (السياق) ولكن بواسطة الأشياء الخارج النصية. إنه ما يحدث عادةً في التفسير الذي ينطلق من أساس اجتماعي تمّ ابتذالُه، ومن أساس صيروري، أو من أساس سببيّ (بمفهوم العلوم الطبيعية) وأيضاً من أسس تاريخانية غير مشخصة (التاريخ الغفل). فالفهم الحق في مجالات الأدب هو على الدوام تاريخيّ ومشخّص. مكان وحدود الواقع. فالأشياء مندمغةٌ بالكلمة[2].»

لذلك فإن إنتاج النص واشتغاله مشروطان بنسق ثقافي، هو علاقة النص بالنصوص الأخرى التي تكتبه، بما هو نموذجٌ ثقافي؛ وبتواجد هذا النسق الثقافي ضمن شرائط التواصل في مجتمع أو حضارة معينة، لأن «النصّ لا يمكنه أن يؤديَ وظيفته الاجتماعية إلا بوجود تواصلٍ جماليّ داخل مجموعة بشرية معاصرة له[3].» ويكون تصنيف النصوص، بحسب هذين النسقين، لدى لوتمان على النحو التالي :

«1) يخلق الكاتبُ نصاً كعمل فني، ويدركه القارئ بالطريقة ذاتها.

2) لا يخلقُ الكاتبُ نصاً كعمل فني، ولكن القارئ يدركه من وجهة نظر جمالية (على سبيل المثال، الإدراك المعاصر للنصوص المقدسة والتاريخية للآداب القديمة والعصور الوسطى).

1. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, op cit, p.385
2. Mikhail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op cit, p. 392
3. Iouri Lotman, *La structure* du *texte artistique*, op cit, p.392

3) يخلق الكاتب نصاً فنياً، ولكن القارئ ليس بقادر على ربطه بشكل معين من التنظيم يستوعب به إجمالاً تصور الجمالية، فيدركه من وجهة نظر الخبر غير الفني.

4) وهذه الحالة عادية، وهي أن نصاً غير فني، أنشأه الكاتب، يتم إدراكه من طرف القارئ كنص غير فني[4].»

ويعلّق لوتْمان على هذه الخطاطة بأنها «لا تحيط إلا بالحالات النهائية، المحددة[5].» أي أن تاريخ الأدب يقترح علينا «لوائح أعقد[6].» وهو ما يطرح مسألة الحدود بين النص الأدبي وغير الأدبي التي تعيّنها الأنساق الثقافية بالدرجة الأولى[7]. هو النسق الثقافي يحسم في الحدود بين النص الأدبي وغير الأدبي، في الفني وغير الفني، ويمتدّ من النص إلى المتلقي حيث يكون «إدراك النص على الدوام صراعاً بين المستمع والكاتب[8].»

ولغاية الوصول إلى نمطية أدق للنصوص وبنياتها، يقترح علينا لُوتْمان تصوّراً يعتبره أساسياً «لبناء نماذج توليدية» هو تصور «علاقة البنية الواقعية للعمل (للقانون الواقعي) بالبنية المنتظرة من قبل السامع[9].» وهو ما يسمح بتقسيم الأعمال الأدبية إلى فئتين، أعمال تكشف عن بنياتها في البداية وأعمال يجهل القارئ طبيعة نسقها[10]. ولهاتين الفئتين معاً مجالاتُهما وقوانينُهما. وهما في علاقاتهما بالسامع ـ القارئ ـ المتلقّي يتموْضعان ضمن نسق ثقافي وجمالي يحتفظ في كلٍ من الفئتين على حدة بوضعية متميزة لدى الطرفين معاً، المنتج والمتلقي. ومن ثم تُولَد حالةُ الصراع بين النسق المعطى حسب الجمالية المتداولة والنسق المقترح في ممارسات نصية ليس للمتلقي علم به. وهذان النسقان يسميهما لوتمان بجمالية الهوية[11]. وإليها تنتمي الفئة الأولى من البنيات النصية، وجمالية المعارضة[12]، وإليها تنتمي الفئة الثانية. وإذا كانت الأولى تتبع قواعد القانون المعطى فإن الثانية، وهي تخرج على هذا القانون، وعلى النسق المعتاد، تبني القواعد الشخصية لقانونها، ما دام تحطيم أي قاعدة من قواعد القانون يستلزم بناء قاعدة أخرى. وجماليةُ المعارضة بهذا المعنى تخرُج على النّسق المعتاد من غير أن تتخلى عن النسقية كشرط لبناء العمل الأدبي (أو غير الأدبي). ويفيد لوتْمان من النظرية الرياضية

4. المرجع السابق، ص 394.
5. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
6. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
7. المرجع السابق، ص ـ ص 394-395.
8. المرجع السابق، ص 395.
9. المرجع السابق، ص 396.
10. المرجع السابق، ص 400.
11. المرجع السابق، ص 397.
12. المرجع السابق، ص 400.

للألعاب، في تحديد الخروج من قواعد الهُوية إلى قواعد معارضة، حيث إن الجمالية المعارضة «لا تمثّل لعبة بدون قواعد، بل لعبة يجبُ تعيينُ قواعدها أثناء اللعبة[13].» وهذا التصوّر للخارج النصي يُعطي التواصل والتلقي مكانة مركزية في بناء نظرية النص الأدبي، وقد عرضنا منذ المقدمة لاختلاف الشعرية عن الدلائلية في هذه المسألة.

بذلك فإننا لن نتعرض ثانية لقضايا نظرية التلقي. ولكن بيير. ف. زيما Pierre V. Zima سيتعرض هو الآخر لهذا التصور في دراسة تحت عنوان «الأدب والمجتمع ـ من أجل علم اجتماع الكتابة[14].» وهي التي يلخص ويطور فيها كتابه عن سوسيولوجية النص الأدبي[15]. وينتقد زيما هذا التصور من خلال نقده لكل من باختين وكريسطيفا، الذين يتوسطهما لوتمان، وهو المتبلور في نقطتين مركزيتين :

1) إهمال مسألة الذات الجماعية التي لا يستطيع هذا التصور نقلها على المستوى اللساني إلى الصراعات الاجتماعية.

2) عدم طرح صيرورة التداخل النصي في ضوء اتخاذ مواقف اجتماعية وإيديولوجية[16].

إن نقد زيمَا يتوجّه نحو تصوّر الخارج النصي بشموله لبناء علاقة جديدة بين علم الاجتماع والدلائلية، ولكنه لبلوغ هدفه ينتقد علم الاجتماع التجريبي أيضاً لدى كل من سلبرمان Silberman وروزنغرين Rosengren وإسكاربيت Escarpit وفوغن Fugen. والانتقادات الموجّهة لعلم الاجتماع التجريبي تتلخص في «استحالة فهم الفعل الاجتماعي (الفردي و/ أو الجماعي) الذي تثيره النصوص الأدبية (وكذا الأعمال الفنية) ما دامت لَمْ تطرحْ مسألة معرفة ما المصالح الاجتماعية التي تتبلور في وسط البنية النصية، أي على مستوى الكتابة[17].» وهذا ما يترك علم الاجتماع التجريبي بعيداً عن علم اجتماع الأدب، لأنه لا يوجد فرق، من الناحية المنهجية، بين وضعية كاتب داخل مجتمع معطى ووضعية سياسي أو محام أو خبّاز، كما أن سوق الكتّاب هو الآخر لا يختلف في شيء عن سوق المجلاّت أو السيارات أو البطاطس[18].

وتحثّنا هذه الانتقادات على طرح أسئلة تتمحور حول الاجتماعي والشعري في الشعر

13. المرجع السابق، ص 401.

14. Pierre V. Zima, Littérature et société: pour une sociologie de l'écriture, in *Théorie de la littérature*, ouvrage présenté par A. Kibedi Varga, op.cit; p.283.

15. Pierre V. Zima Pour une sociologie du texte littéraire coll. 10-18, N° 1238, Paris, 1973.

16. Pierre V. Zima, in *Théorie de la littérature*, op cit, p.291.

17. المرجع السابق، ص 284.

18. المرجع السابق، ص 282.

العربي الحديث، ومن بينها : ما حدود الاجتماعي في هذا الشعر ؟ كيف تتجسدن هذه الحدود في الممارسة النصية ؟ هل المقاربة الواحدة كفيلة بالكشف عن أسرار ودلالية الممارسة النصية؟ تبدو هذه الأسئلة عبارة عن مناوشات لا معنى لها، لأن النص واحد كما يقدمه لنا زيما، وقضاياه التي تشغل الشاعري واحدة أيضاً. من ثمة لا مجال لإثارة ما يخرج على صميمية المناهج واستراتيجيتها، وليس الخروج في هذه الحالة سوى قصور عن إدراك المشترك بين النصوص مهما تبدلت المعطيات. إن هذا الاستنتاج لا يتطابق مع ما يرمي إليه زيما. فهو يعترف أن فرضياته «لا تدّعي بطبيعة الحال معرفة تأسيس علم اجتماع للنص (للكتابة) ذي خصيصة كونية. فهي لا تزعم فعله، ولكنها مقدمة هنا للإشارة إلى جهة يمكن لعلم اجتماع مماثل أن ينهجها، في وضعية لا تزال فيها الصلة الرابطة بين البنية النصية والبنية الاجتماعية تطرح كمشكلة، كما أن أغلب الدارسين ينظرون بنوع من القلق إلى تصوري التماثل والاشتقاق البنيوي اللذيْن أدخلتهما النظريات الجدلية السابقة[19].»

هناك عنصرٌ جديد أتت به نظرية زيمَا، هو أن علم اجتماع الأدب له علاقة بالنصي. وهذا ما دعَاه إلى القول بأن «علم اجتماع الأدب لا يستطيع أن يبلغ تأسيس ذاته كعلم اجتماع للنص إلا بتفكيره في البنيات الخارج النصية كبنيات نصيّة، لسانية[20].» وهو بذلك يفارق المقاربات السابقة عليه بما فيها مقاربات لوكاش وأدورنو وغولدمان، فضلاً عن مقاربات باختين ولوتمان وكريسطيفا، دونما تناسٍ لأقطاب علم الاجتماع التجريبي.

والخصيصةُ المركبة لقراءة الخارج النصي في ضوء النصي متأتيةٌ منْ كون الخارج النصي هو بذاته مركّب، يؤالف بين شرائط عديدة لإنتاج النص، من بينها :

أ) شرائط الإنتاج المؤسساتية، بما فيها المؤسسة السياسية والصناعية والتجارية.

ب) التداخل النصي، بما هو عنصر من عناصر بناء النص.

جـ) القارئ، كشرط من شرائط وجود بنيات نصية وضمان استمرارها أو عدمه.

ويختار زيمَا العنصرَ الثاني من حيث هو خطابٌ خاص انطلاقاً من قوله :

«تُطورُ كلّ فئة اجتماعية، بغاية مفصلة وضعها الاجتماعي ومصالحها النوعية، خطابات خاصة مُبَنْيَنَة بطريقة معينة على المستوى المركبي والدّلالي، ومعارضة لخطابات مجموعات اجتماعية أخرى. ويمكن أن نتحدّث عن وضعية ـ اجتماعية

19. المرجع السابق، ص 294.
20. المرجع السابق، ص 290.

ـ لسانية لنُميّز بالإجمال التنافرات الاجتماعية كما تعبّر عن نفسها في اللغة، أي في النصوص المكتوبة أو المنطوقة[21]. »

2.1. شعريةُ الإيقاع والخارجُ النصي

تترسخ شعرية الإيقاع في الرؤية إلى النص كإنتاج لإيقاع الذات الكاتبة، بما هو إيقاعٌ متعدد ولا نهائي، يستعصي على الاختزال إلى ثنائية الدليل. بهذا الموقف النظري تنهدم البنيوية بإلغائها للتاريخي والاجتماعي في النص، كما تنهدم النظريات الاجتماعية التي تلغي الذات مقابل إعطاء المجتمع بفئاته مكانة المقدس في قراءة النص وبنائه. وهذا النقد المزدوج يترك نظرية الذات معلقة، وفي الوقت ذاته يستبعد تبسيط العلاقة بين الذات والجماعة والتاريخ. ولذلك فإن شعرية الإيقاع تظل مفتوحة على الدوام، لأنها «مفتوحة على تاريخانية اللغة، والأدب، والنظرية[22].» على هذا النحو تنفصل شعرية الإيقاع عن المواقف النظرية التي تناولناها سابقاً، وهي تتعرض للعلائق بين النصي والاجتماعي والتاريخي.

هذا الموقف النظري العام ينطبق على وضعية قراءة الشعر إجمالاً، وهو يؤكد التفاعلَ بين النصي والاجتماعي والتاريخي بدل التشطيب عليه. ولكن القضايا النظرية لإنتاج الشعر العربي الحديث، والمتعلقة منها بالخارج النصي، أساساً، لا تمنعُنا من التعامل معها عن طريق ما يُعلن النصّ عن ارتباط به، وخاصة ما يقدم لنا حالة الشرائط الخارجية للإنتاج النصي، بما هي شرائط تتحكّم في الأوضاع والمعطيات التي تستعجلُ التأمل والتحليل لتفاعل النصي بالاجتماعي ـ التاريخي.

وإذا كانت شرائط الإنتاج، الخارج النصية، ذات فاعلية أساسية في بلورة الطرائق النصية، ضمن النسق الثقافي أو ضده، فإن وضعية العالم العربي غير قابلة للمقارنة مع وضعية أروبا. إن الفرق المانع لكل مقارنة هو الهيمنة التي تفرضها المؤسسات الثقافية والسياسية والدينية والأخلاقية، بمصدريها الأولين، الغربي والتقليدي. فالعالم العربي اختبر، لأول مرة، هيمنة الغرب عليه، وهو ما لم تعرفه أروبا الحديثة، كما أن هيمنة التقليد تضاعفت حدّتُها في ضوء هيمنة الغرب وانعكاساتها على مجمل الاختيارات النصية والخارج النصية.

---

21. المرجع السابق، ص 292.

22. Henri Meschonnie, *Critique du rythme*, op cit, p. 715.

إنها هيمنة متداخلة ومتعاضدة لمؤسسات لها صفة التعدد. فهي الغرب والشرق، وهو الآخر والذات، وهو الشعري وغير الشعري. مؤسسات لها أنساقها ووظائفها، كما يقول بيير بورديو[23]. لقد عاش الشاعر الغربي الحديث تجربة اغْترابه في المجتمع الصّناعي، وما تهيأ به هذا المجتمع وانقاد إليه، عبر المؤسسات المتمحورة حول الثورة الصناعية. أما الشاعر العربي الحديث فقد عانى من وضعية مغايرة تماماً، حيث كانت الهيمنة هي مصدر اغترابه وصراعاته في آن. ومن ثم يصبح تناول هذه المؤسسات سبيلاً للإضاءة المتبادلة بين النص والمؤسسات المشروط بها في حالاته المجتمعة.

2. الشعرُ العربيّ الحديث والجغرافيةُ الثقافية

بتعبير «الجغرافية الثقافية» تسعى التأملات اللاحقة إلى العثور على سياقها ضمن الثقافة العربية الحديثة، وما تتذكر به ماضيها، حتى ولو لم يكن مفكّراً فيه. لقد طُرحت العلاقة الثقافية بين المشرق والمغرب منذ القديم، وظل الثابت فيها هو رأي ابن عبد ربه المنتزع من القرآن « هذه بضاعتنا ردّت إلينا » ثم تجدّدت حدّتها مع الثلاثينيات، عبر جميع أقطار المغرب العربي، وأعيد طرحها بعنف في السبعينيات، على مستوى الفكر والإبداع كما على مستوى المجتمع والسياسة. ولا تزال هذه العلاقة تكْتُم توتّرها أو تصرّح به، في كتابات عديدة نفاجأ أحياناً من صدورها عن مثقفين لا نتوقّع أنهم ما زالوا محكُومين بلا وعيهم التاريخي. لن نتعرض، هنا، لهذا المسار المركّب. وهو برأينا يحتاج إلى إنجاز مشروع متعدّد الاختصاص يُعاد في ضوئه بناءُ أوضاع الثقافة العربية برمّتها، وليس علاقة المشرق بالمغرب فقط. وتركيزنا، الآن، على الجغرافية الثقافية، من خلال الشعر العربي الحديث، توسيعٌ لما كنا شرعنا في دراسته من قبل[24]، حيث كنا لاحظنا، في السبعينيات، أن الخطابات التي يتناول فيها بعض المغاربة موقف المشارقة من الثقافة المغربية، ومن المغرب إجمالاً، هي مجرد قراءات منفعلة لا تستطيع الاقتراب من تأمل إشكالية تاريخية غير مفكر فيها، فضلاً عن أن عموم المشارقة لا يتقاسمون آلامها مع المغاربة. وهذه الوضعية المتوتّرة لا تقتصر على المشرق والمغرب. إنها حالة عربية في عصرنا الحديث، ولذلك كُنّا، منذ بداية الثمانينيات، حاولْنا الشروعَ في دراسة هذه الإشكالية،

---

23. بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
24. أخص بالذكر هنا دراستين هما : تعددية الواحد، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط. 2، 1988؛ والشعر كتجربة في المغرب العربي، مجلة اليوم السابع، العددان 315 و316 ماي 1990.

من منطلق الفصل بين الجغرافيتين الطبيعية والثقافية، **موظّفين، لأول مرة، مفهومي** المركز والمحيط في الحقل الثقافي، وفي هذا الاتجاه نستمرّ.

نستعمل تعبير «الجغرافية الثقافية» في مرتبة فرع من فروع علم الجغرافية الذي عرف اتساعاً منذ القرن التاسع عشر. وتركيبنا لهاتين الكلمتين نستهدف منه الإحاطة بالبنيات والحركات والوسائط المؤسساتية الشاملة لوضع ثقافي معطى. وليس هذا التعبير بدْعة، لأن كانط، على سبيل المثال، كان يميّز حوالي 1765 بين جغرافيتين، أساسية وخاصة؛ فالجغرافية الأساسية هي الطبيعية؛ والخاصة متفرعة إلى جغرافية رياضية، وأخلاقية، أي إنسانية، وجغرافية سياسية واقتصادية ودينية[25]. وقد أصبحت الجغرافية الآن تحتضن فروعاً عديدة، ويمكنها استيعاب الجغرافية الثقافية.

وما يبرر استعمالَنا لهذا التعبير هو أن الفصل الجغرافي بين المشرق والمغرب لاينطبق على الوضع الثقافي فيهما. لقد أعطانا الخطابُ الثقافي هذا الفصْلَ وكأنه حقيقة مطلقة، لأن التقسيم الثقافي للعالم العربي على هيئة التقسيم الجغرافي يظل على الدوام خادعاً ومخدوعاً في آن، ولا يقل عطبُه عن التقسيم التاريخي للأدب إلى عصور ودول، وهو ما أبطله البحث منذ فترة طويلة. فيما التقسيمُ الثقافي للعالم العربي على هيئة الجغرافية الطبيعية لم يتعرض بعدُ لنقدٍ أو تفكيك.

إن المشرق الثقافي، السائد في استعمال الخطابات الثقافية، لا يُطابق المشرق الجغرافي بأكمله. فالنهضةُ الثقافية التي عرفتها بعض الأقطار المحدودة في المشرق العربي لا يمكن أن تعمّم على سائر أقطاره، كما لا يمكن أن تلغي غيره، وهو المغرب العربي. ولهذا يدلّنا الحقلُ الثقافي العربي على أن بالمشرق مغاربَ عديدة، كما أن بالمغرب مشارقَ عديدة. وهذا معناه أن الأوضاع الثقافية المتشابهة هي وحدها معيارُ وضْع خريطة ثقافية للعالم العربي.

إن المشرق الثقافي تحدّد بالقاهرة أولاً، ثم ببيروت ثانياً. فحركَة الأفكار الحديثة تمت عبرهما، ومن خلال سلطتهما، منذ القرن التاسع عشر. ويمكن للمتفحص أن يموضع كلاًّ من دمشق وبغداد في مرتبة موالية حتى السبعينيات من حيث الفاعلية الثقافية. فمصر تنتمي جغرافياً إلى غرب العالم العربي وبيروت إلى شرقه. ولكن ما تنساه ولا تفكر فيه الخطابات الثقافية السائدة هو الأوضاع الثقافية في الأردن والجزيرة العربية المتشابهة، إلى حد بعيد، حتى بداية السبعينيات، مع الأوضاع الثقافية في الغرب العربي من السودان إلى موريطانيا، من غير

25. راجع *Universelle Bordas*, op cit, 911, 1,1, b

إلحاح على عدم إدخال دول عربية لا مفكر فيها ثقافياً، ومنها الصومال، على سبيل المثال، أو اختزال الوضعية الثقافية لفلسطين قبل إنشاء إسرائيل وبعدها.

استعمال مصطلح المشرق بمعنى موقع حركة الأفكار الحديثة معرّض، على الدوام، إلى العطب، ومن ثم لابد من إبدال له كمصطلح، ولذلك نقترح استعمال مصطلحي المركز والمحيط الثقافيين لما يملكانه من قدرة على استيعاب وضبط عناصر تحديث الفعل الثقافي وتفاعلاتها حيثما وجدت، كنسق، في المشرق والمغرب على السواء. ويقدم لنا تاريخنا الثقافي القديم حجة مضاعفة، ما دام المركز الثقافي انتقل، في العهد الإسلامي، من دمشق إلى بغداد، ولم تغب قرطبة، في الأندلس، عن بناء مركز ثقافي له جدراته العالية. وهذه الحجة المضاعفة يمكنها أن تقدم لنا التفاصيل الإضافية لإعادة قراءة الجغرافية الثقافية لماضي العالم العربي وحاضره معاً.

لمفهومي «المركز» و«المحيط» تاريخٌ للاستعمال ارتبط بتاريخ العلوم والأفكار. وقد عرفَا، في القرن العشرين، استعمالاً متعدداً كانت له فاعليته الإجرائية. فالمركز مصطلح هندسي، وميكانيكي، وفلكي، وتشريحي، ثم اقتصادي. ومعاني هذه الكلمة مؤتلفة رغم التباين. فهو في الهندسة «النقطة الداخلية الموجودة بين المسافات المتساوية لجميع نقط محيط دائرة أو مساحة مجالٍ من المجالات». والمحيط «هو الخط الذي يحصر شكلاً منحني الأضلاع». وهذا المعنى الهندسي الذي نفيده من لوروبير يضيف عنصراً هاماً نسْتقيه من المعنى الفلكيّ للمركز، وهو «مركز الجذْبُ أو الجاذبية». وعلى هذا يكون المركز نقطة لقاء وتقاطع جميع خطوط الدائرة، وفي الوقت نفسه يكون مركز جاذبية العناصر الدائرة في محيطه الذي يأخذ في معناه المعماريّ «مجموع الأحياء المتباعدة عن المركز والموجودة في جهات متعددة من حدّ أو سور مدينة». وجميع هذه المعاني تدل على أن المركز موجود بمحيطه، فحيث ينتفي المحيط ينتفي المركز أيضاً، ولكنه يدل في الآن ذاته على تباعد راسخ بين المركز ومحيطه، وعلى انشداد المحيط للمركز مهما اتسع التباعد وتعرّجت خطوطه.

وجميع هذه المعاني، الأولية، تعطي صلاحية استعمال المصطلحين معاً، كمفهومين إجرائيين نهدف، من خلالهما، إلى نقد وتعويض تقسيم الجغرافية الثقافية في العالم العربي إلى مشرق ومغرب لم يعودا قابلين للاشتغال، كما رأينا. ذلك أنهُما يُخضعان قراءتهما للأوضاع الثقافية في العالم العربي إلى تقسيم ميتافيزيقي لا واقعي، حيث الجغرافية الطبيعية (التي لها متخيّلها أيضاً كما لها واقعيتها في ثقافات أخرى، كالأوروبية مثلاً) تقوم مقام الجغرافية الثقافية، في وضع ثقافي عربي يختلف تاريخُه وراهنُه عن أوضاع ثقافية مغايرة.

1.2. بنيةُ المركز الثقافي

لا يتحقق المركز الثقافي إلاّ ضمن شرائط بنيوية لها عناصرُها واشتغالُها. وهذه الشرائط موضوعية، يستحيل تحقق المركز الثقافي بدونها. ذلك ما اختبرته الثقافة العربية في ماضيها وحاضرها. وهو أيضاً ما يفعل في وضعية الشرائط الخارجية للإنتاج الثقافي وتداول الأفكار والحركات الثقافية في العالم.

لن نتناول، هنا، عناصرَ واشتغالَ بنية المركز الثقافي في الحضارة العربية. وإذا كانت المقارنة مطلوبة فسنؤجّلها إلى الفصل القادم. ما سنركز عليه، الآن، هو عناصر المركز الثقافي في العالم العربي الحديث. ونلخص هذه العناصر الأساسية على النحو التالي :

1.1.2. حرية التعبير

يبدو لنا هذا العنصر، على المستوى الثقافي، ذا أولوية في الطرح. وهو يعني أن صراع الأفكار ممكنٌ، وضمانَ حريته ممكنة أيضاً. ويفترض صراعُ الأفكار وجودَ الأجوبة المتعددة عن سؤال محوري يتعلق بهويّة ما تطرحه ثقافة مّا على أزمتها، ويكون مصدره التاريخي بحثاً عن الاتجاه في المستقبل التاريخي. وبهذا المعنى فإن حرية التعبير تبلورَتْ، في العالم العربي الحديث، من خلال القاهرة منذ القرن التاسع عشر إلى الستينيات من القرن العشرين، ثم، لاحقاً، من خلال بيروت إلى الثمانينيات من القرن نفسه.

وأهم ما ميّز تعدد الأجوبة، وبالتالي صراع الأفكار، هو اختراق مفهوم الإجماع، الذي كان المعيار الوحيد لإنتاج وتداول الأفكار المقبولة في المجتمع العربي القديم. لقد أصبح هذا الاختراق منفذاً لنقد وهدم الأفكار السائدة، ولنشر ما يتعارض معها في شؤون المجتمع والثقافة والاعتقاد، أي في الرؤية إلى الإنسان وعلاقته بالحياة والموت.

إن نقدَ وهدْمَ الأفكار السائدة كان يهدف إلى وضع هذه الأفكار في أزمة، أي نقل الأزمة من الحياة العامة إلى حياة الأفكار، كتمهيد لبناء أفكار وقيم مغايرة لزمن وحياة تغايران الزمن والحياة في القديم العربي. وتمكّنُ نقد وهدم الأفكار السائدة من التداول في كلّ من القاهرة وبيروت هُو ما أعْطى تعدّد الأفكار وصراعها فرصة الانبثاق و/ أو الانتشار في المركز الثقافي، ثم في محيطه، حسب الأوضاع المركّبة في كل منطقة على حدة.

إن المنتجين الثقافيين الأساسيّين في العالم العربي الحديث، أكانوا من مصر ولبنان أم من خارجهما، وعلى امتداد المرحلة التي اكتسَبَ فيها المركزُ الثقافي، في القاهرة وبيروت، سلطتَه،

وجدُوا في هذا المركز ما يسمح لأفكارهم أن تتصارع مع غيرها وتنتشر. وحرية التعبير هي التي أعطت لذلك إمكانية التحقق.

هكذا فإن الحداثة الشعرية، منذ التقليدية، ثم على الأخص مع الرومانسية العربية والشعر المعاصر، عثرتْ في هذه الحرية على ما يمنحُها فرصَةَ نقد وهدم السائد الذي لم تكن تجد فيه نموذجها الشعري والتنظيري، وكانت تعتبره عائقاً لمشروعها الشخصي الخارج على المعايير التي بها كان للقصيدة أن تسمي نفسها كقصيدة عربية. ولذلك فإن تنظيرات ونصوص الشعر العربي الحديث تعددت وتصارعت محتمية بحرية التعبير، وباختراق الإجماع.

ولم تكن حرية التعبير مشجعة فقط على صراع الاختيارات الشعرية لبناء شعري عربي حديث، بل كانت ملجأ للشعراء الباحثين عن حريتهم أيضاً. هجرة الشاميين إلى مصر في مطلع القرن العشرين مؤكدة. فهذا خليل مطران رحل من لبنان إلى فرنسا ومنها حلّ بمصر التي كانت أكثر انفتاحاً على التجديد الشعري من لبنان التي يسيطر عليها العثمانيون. أما حركة الشعر المعاصر فلم تتأسسْ فعلياً إلا في المناخ الثقافي المتحرر الذي ضمنته بيروت، حيث جماعة شعر تألفت من يوسف الخال، الذي غادر سوريا إلى أمريكا سنة 1948، وفي سنة 1955 عاد إلى بيروت ليؤسس في خريف 1956 مجلة شعر، ثم التحق به أدونيس الهارب من سوريا بعد اعتقاله فيها سنة 1955 هو وزوجته خالدة سعيد. واتسعت الجماعة لتحتضن الوافدين من العراق وغيره. وفي بيروت كانت مجلة \الآداب أيضاً، باختيارها الثقافي والسياسي.

على أن إطلاق مفهوم «حرية التعبير» على حركة الأفكار وصراعها، في كل من القاهرة وبيروت، في الفترة التي حددناها لكل منهما، لا يؤدي فوراً وحتماً إلى المطابقة بين وضعيتها في هذين المركزين الثقافيين، على اختلافهما، ووضعيتها في أوربا وأمريكا واليابان. وعلى ذلك فإن اختراق مفهوم «الإجماع» لا نقصد به الاختراق الممنهج والمعمم للأساسيات التي تقعّد العلائق بين المقدس والبشري، أو بين الأبدي والزمني، في جميع حقول الممارسات الثقافية. تلك وضعية لنا أن نتناولها لاحقاً، ومع ذلك فإن وضعية حرية التعبير في القاهرة ثم في بيروت اختلفت كثيراً عن وضعيتها خارجهما، في المناطق الأخرى التي لها هيئة المحيط الثقافي.

2.1.2. الصحافةُ والنّشر والتوزيع

بدّلت الصحافة والكتاب المطبوع وضعية الإنتاج الثقافي ووضعية المتلقى وعملية التلقّي معاً منذ ظهورهما وانتشارهما إلى الآن. نبتعد قليلاً عن تاريخ الصحافة والكتاب في

العالم العربي الحديث، وكذلك الموانع التي حالت دون ظهورهما أو قلصت من نموّهما في هذا البلد أو ذاك. وسنولي عنايتنا لعلاقتهما بصراع الأفكار والإبدالات الشعرية في العالم العربي الحديث.

للصحافة والنشر والتوزيع مكانة المؤسسة الحرة التي توسع حرية التعبير خارج المؤسسة الرسمية. ذلك وضعها العام، ولكنها لم تكن كذلك دائماً في تاريخنا الحديث، رغم أنها، في بعض مراحلها الأساسية، ساعدت على هذا التوسع في حرية التعبير، وانفلات الثقافة من سلطة المؤسسة السياسية الرسمية، أي خلق شرائط مغايرة للإنتاج والتلقي بعيداً عن هيمنة الدولة ورعايتها القديمة. وقد شكلت كلّ من القاهرة أولاً، ثم بيروت ثانياً، مركزيْن كبيريْن للصحافة والكتاب والتوزيع يتجاوزان حدودهما الجغرافية.

لمصر تاريخٌ مكثفٌ في هذا المجال. فالمؤسسات الصحافية ودور النشر، التي توالى تواجدُها في القاهرة منذ أواسط القرن التاسع عشر، كانت تستوعب الإنتاج الثقافي العربي من كافة الأقطار ذات الإنتاج المكتوب. وقد سمح بنشوء هذا المركز كلّ من حرية التعبير والإنتاج الثقافي ورأس المال ومؤسسات التوزيع التي غطت جميع البلاد العربية، فضلا عن وجود قارئ مشدود إلى هذا الإنتاج ومدعّم لاستمرار إنتاجه. ونعرف الآن أثر هجرة الشاميّين إلى القاهرة، وما أفادته الحركة الصحافية والثقافية من تواجدهم بها، وهم يُوالون إنشاء المؤسسات التي تمثل دار الهلال، التي أنشأها جرجي زيدان عام 1892، علامة بارزة في نشر أعمال الكتاب الشاميين والمصريين على السواء. وهكذا أعطى تواجدُ صناعة الصحافة والكتَاب للقاهرة سلطة ثقافية تعيد بها بنْيَنَةَ الثقافة العربية، كما أعطاها في الوقت نفسه وضعية التجمع الثقافي الموحّد لكل المنتجين الثقافيين. وقد التقى في القاهرة المقيمُ بها والوافدُ إليها، ولكن أيضا المار بها عن طريق النشر والتوزيع ليصل إلى المناطق البعيدة والقريبة. على هذا النحو تفاعل طه حسين وخليل مطران وجبران خليل جبران وأبو القاسم الشابي، كنماذج ثقافية ذات أوضاع متباينة، في القاهرة، ومنها تمت إعادة توزيع إنتاجهم عبر العالم العربي.

هناك بيروت أيضاً، وهي التي عرفت إنشاء مؤسسات صناعة الصحافة منذ نهاية القرن الثامن عشر. ولكنها لم تتحول إلى مركز لآلية الصناعة الثقافية إلا في فترة متأخرة عن فترة ازدهار القاهرة. هناك فوارق أساسية بين بنْيتي الآليتيْن في كل من القاهرة وبيروت، من حيث طبيعة عناصرهما ومستويات العلائق بينهما. هذا مُلاحَظ. مع ذلك لا نتسرع في ممارسة قراءة لا تعتمد على الاستقصاء، لأنها خارجة عن مشروع قراءتنا للخارج النصي، كمؤسسات، بارتباطها مع إبدالات الشعر العربي الحديث.

وما نتوقف عنده الآن هو إمكانية صناعة الصحافة والكتاب التي ظهرت في بيروت بفعل عوامل متداخلة يصعب الفصل بينها. إلا أن تمركز رؤوس الأموال، وحرية تداول الأفكار، وسهولة الوصول إلى المناطق البعيدة في العالم، وليس العالم العربي بمفرده، مكّنت جميعها بيروت من أن تصبح مركزاً ثقافياً، ارتبط أكثر من غيره بالتحديث. وهنا أيضاً نعثر على كتاب وشعراء لبنانيين يلتقون بالوافدين عليهم من سوريا أو العراق أو الأردن أو فلسطين، كمجموعات ذات ثقل ثقافي، ثم بالمارين من بيروت ليصلوا إلى أبعد البلاد العربية. وهكذا التقى خليل حاوي وأنسي الحاج ويوسف الخال وسهيل إدريس بأدونيس وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ونازك الملائكة وجبرا إبراهيم جبرا وسلمى الخضراء الجيوسي ومحمود درويش وسعدي يوسف، منتجين بذلك مجلات ثقافية، في طليعتها الأديب والآداب وشعر وحوار ثم مواقف والكرمل. وهذه جميعها، على تباينها، واختلاف زمن إنشائها، أسست مسكناً حراً للشعر المعاصر (وكان حوصر في القاهرة ودمشق وبغداد) مع احتفاظها بسعَة وإمكانية بلوغه وعْيه الممكن، المتمثل في الكتابة. كما أن بيروت عرفت دُوراً عديدة للنشر اهتمت بنشر الشعر العربي المعاصر ونقده، والمراجع الأساسية لهذا الشعر مطبوعة في بيروت. بذلك تكون بيروت أصبحت هي الأخرى، منذ أواسط الخمسينيات وإلى بداية الثمانينيات، مكاناً لإنتاج نموذج الشعر العربي المعاصر، ثم تمكينُه من قارئه الذي ساهم في إعطائه سلطة واسعة عبر العالم العربي في الفترة ذاتها.

3.1.2. السؤال وجوابه

هذا هوالعنصر الثالث به تتأسس بنية المركز الثقافي وتشتغل. فحرية التعبير والنشر والكتاب، لا يمكنهما كعنصرين مفردين أن يعطيا لمكان ما سلطةَ المركز الثقافي. إن صراع الأفكار الذي يصبح ممكناً مع حرية التعبير ومضموناً بها يحتاج، قبل كل شيء إلى السؤال المحوري للمجتمع وثقافته في لحظة أزمتهما، وإلى تعدد الجواب عنه خارج السائد والمجمع عليه.

والسؤال المحوري الذي انبثق عنه وتجمع حوله صراعُ الأفكار هو: كيف يتقدم العالم العربي وتتقدم ثقافته ؟ وقد شكلت الكتابات والحركات الثقافية تعددَ الأجوبة عن هذا السؤال، منذ القرن التاسع عشر إلى الثمانينيات من القرن العشرين، حيث كانت الهزائم العربية المتوالية باعثة على طرح السؤال، منذ غزو نابليون لمصر، وانتشار الاستعمار عبر

الأقطار العربية، واستمرار مظاهر التخلف والتبعية والهيمنة.

وقد كان تعدّدُ الجواب، في القاهرة ثم بيروت، وعبرهما، اختياراً لأمكنة معرفية وإيديولوجية وفنية متباينة، بين القديم والحديث، من الثقافة العربية أو من الثقافة الغربية. وهذا التعدّد أكّد على انشغال العرب بمصير مجتمعهم وثقافتهم وموقعهم في العالم الحديث، بعد أن انهارت مكانتهم القديمة وأصبح طرح السؤال متصلاً بمسألة الوجود.

إن كلاً من القاهرة وبيروت استطاع طرح السؤال وتقديم جواب عنه أو تبنّيهما. وهما بذلك وسّعا من حرية التعبير التي تتطلبها الأجوبة المتعددة، الوافدة من غير مكان الإجماع، ووسّعا أيضاً من إمكانية النشر والتوزيع، وبالتالي تعميم الأجوبة المقترحة عن السؤال المحوري. والسؤال، هنا، نقيضُ القناعة والقبول بالجواب السائد، كما أن الجوابَ لا يبلغُ سلطته إلا في ضوء ملازمة القضايا الأساسية، للمجتمع والثقافة على السواء، وفي علاقتهما بالتاريخ والذوات والأشياء.

وهكذا فإن سؤال «كيف نتقدم ؟» تمت ترجمته، في حقل الشعر، بسؤال: كيف تستجيبُ القصيدة العربية حديثة لزمن هو غير الزمن القديم ؟ وقد اختلفت الأجوبة، منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر، على أن هذا الاختلاف تلازم والمواقع التي تجرأ السؤال على مهاجمة حصانتها، اللغوية والسياسية والدينية والتاريخية. والصراع بين الرومانسية العربية والتقليدية أعنف من الصراع بين التقليدية والقصيدة البديعية التي كانت سائدة قبلها، لأن السؤال غيّر المواقع، وذلك كان الشأن بالنسبة للشعر المعاصر.

* * *

تفاعلُ هذه العناصر الثلاثة هو ما ينتج لنا مركزاً ثقافياً، يشتغلُ كبنْية لها قوانين ووظائف. وإذا كان تناوُلنا لها، في هذه المرحلة، بنوع من التجريد، يظل محتاجاً إلى التفاصيل المبرهنة على فاعلية انتقاء عناصر بنية المركز الثقافي، فإن هناك، من ناحية ثانية، ما يفتّت التئامها، خاصة وأن هذه العناصر لم توجد بصيغة حديثة كلية. فكلّ من حرية التعبير والنشر والتوزيع والسؤال والجواب، مهددة بواقعيتها العينية ومصادرها، بملموسها في كل من القاهرة وبيروت، أو مرجعيتها. وهي جميعها تتطلب توضيحات إضافية بها نتعرّف على مآزقها. ذلك ما سنراه في الفقرات الموالية أو في الفصل القادم.

2.2. المركز الثقافي كمؤسسة

بنية المركز الثقافي، كتفاعل للعناصر واشتغالها، تسمح للمركز الثقافي أن يخلق الحالات الثقافية، كما تسمح له أن يبلور السؤال الثقافي وجوابه في أفق يشمل كلاً من المركز ومحيطه على السواء. ومن ثمّ فإن المركز الثقافي مؤسسة تنظم علاقات السلطة وتنفعل بالمؤسسة السياسية.

1.2.2. سلطةُ المؤسّسة

يعرف معجم لوروبير المؤسسات بأنها «مجموعُ أشْكال أو بنْيات أساسية للتنظيم الاجتماعي، كما أقرها قانون أو عرف مجموعة بشرية معطاة». ولكن المؤسسة اتسع مدلولها وتعدد. ويرى بورْديُو أن علْم الاجتماع هو «العلم الذي يهتم بالمؤسسة ويدرس العلاقة بالمؤسسة[26].» ويضيف أن المقصود بالاهتمام «معرفة الكيفية التي تعمل بها المؤسسات والوظائف التي تقوم بها تلك المؤسسات[27].» وبالتالي فإن «الوظائف الاجتماعية أوهام اجتماعية، وإن طقوس المؤسسة هي التي تجعل ممّن تعترف له بالدخول في المؤسسة ملكاً أو فارساً أو قساً أو أستاذاً، فترسم له صورته الاجتماعية، وتشكّل التمثل الذي ينبغي أن يتركه كشخص معنوي، أيْ كمكلّف من لدُن جماعة ناطق باسمها[28].»

ومعرفةُ الكيفية التي تعمل بها المؤسسات والوظائف التي تنجزها تؤدي بنا، أيضاً، إلى تبصّر علاقة السلطة بالمؤسسات، كما لدى ميشيل فوكو. ويكون اقترابنا من السلطة، في هذه الحالة، هو التساؤل عن «الكيفية التي تتحقق بها أو كيف تمارس نفسها وتظهر إلى الفعل[29].» لأن السلطة «علاقة قوى[30].» وهي «تتعدّى العنف ولا تنحصر فيه أو تتحدد به[31].» موضوعها هو القوة، فهي «مجموع أفعال في أفعال ممكنة» كما يقول فوكو. وبالتالي فإن علاقات القوى «تظل علاقات متعدية، غير قارة، زائلة، شبه كامنة، وغير معروفة، على أي حال، ما لم تتجسد فعلاً في العلاقات المشكّلة أو المبنية التي تؤلف معارف[32].» وإذا كان

26. بيير بورديو، الرمز والسلطة، م.س.، ص. 7.
27. المرجع السابق، ص. 12
28. المرجع السابق، ص. 29
29. جيل دولوز، المعرفة والسلطة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1987، ص. 78.
30. المرجع السابق، ص. 77
31. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
32. المرجع السابق، ص. 82

الاستقرارُ والبناءُ والاندماجُ علاقات للسلطة تتحقق، عندما تخرج هذه العلاقات إلى الفعل عبر تحديد فرديات[33] فإن عوامل الدمج وعوامل البناء تشكل «مؤسسات : كمؤسسة الدولة وكذا مؤسسة الأسرة والدين والإنتاج والسوق والفن والأخلاق أيضاً... وما عدا ذلك. وليست المؤسسات أصولاً أو ماهيات، ليست لها ماهية جوانيةٌ، بل هي ممارسات، آليات إجرائية لا تفسر السلطة ولا تؤسسها، ما دامت هي نفسها تفترض علاقات السلطة وتستند إليها، مكتفية في نفس الوقت «بإضفاء صفة الثبات» عليها، أو «تثبيتها» في وظيفة إعادة إنتاج تلك العلاقات، وليس إنتاجها[34].»

إن مؤسسة المركز الثقافي، إذن، هي عواملُ استقرار وبناء واندماج علاقات السلطة الثقافية. ولذلك فهي الضّامنة لصفَة ثبات هذه العلائق والمعيدة لإنتاجها في كل من المركز الثقافي ومحيطه. من ثمّ يبدُو لنا أن الجغرافية الثقافية هي ما يضبط لنا علائقَ السّلطة في الثقافة العربية الحديثة، ومنها الشعر، وليس التقسيم المطابق بين الجغرافيتين الطبيعية والثقافية، ودوْر مؤسسة المركز الثقافي في ترسيخ هذه العلائق وإعادة إنتاجها. وهو ما يُبعدنا عن النزعة الأخلاقية، كما يجنبنا مآزق القائلين بالاستمرارية، التي سبق لنا نقدُها في الفصل السابق، على مستوى آخر هو انتقال البنيات.

للمركز الثقافي، هنا، سلطة إنتاج وتوزيع نموذج ثقافي يمكن تصريفه وإعادة إنتاجه من طرف المحيط. وهنا تتوقف الإمكانية، فلا يستطيع المحيط بناءَ نموذج مغاير لأنه ببساطة يفتقد عناصرْ بناء سلطته الثقافية، أي سلطة بناء نموذج ثقافي يتملّك ما يهيئُه لتلك الوظيفة. مقابل ذلك، فإن أي إنتاج للنموذج الثقافي، الذي له نموذج سلطة المركز، يكون دائماً مُجْبراً على الخضوع لمؤسسة المركز والمرور عبر قنواته والقبول بشعائره، التي تمنحه بمفردها أحقيةَ الكلام، سواء أكان المنتج من داخل مؤسسة المركز أم خارجها.

ولهذا فإن النموذج الثقافي، الذي قام المركز ببنائه، هو الجواب عن الأسئلة التي تطرحها الوقائع الاجتماعية ـ التاريخية فضلاً عن الوقائع الثقافية ـ النفسية. وفي ضوء هذا الجواب نقرأ النصوص الغائبة والتداخلات النصية فيما نحن نقرأ هجرة النص. هو النموذج الثقافي شبكة يلتقي فيها النصي بالخارج النصي، متعددة مستوياتُ نسقها كما عناصرها. على أن حصر الخارج النصي في النصوص الغائبة والتداخلات النصية يعقّدُ من هذه الخطاطة العامة في حال وجود جواب متقدم، بناء على هذا الخارج النصي، نسبة للنموذج الذي يبنيه المركز ويمنحه

33. المرجع السابق، ص. 83
34. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

سلطة السيادة. ولا مفر هنا من أن يجد النموذج الجديد طريقه إلى مؤسسة المركز أيضاً حتى يأخذ مكانه في توزيع الدور الرمزي، الذي تبطل الفاعلية بدونها داخل أو خارج المركز الثقافي.

وعلى هذا فإن الشعر العربي الحديث، وخاصة منذ الرومانسية العربية، فرض المركزُ الثقافي نموذجَه، كما فرض استقرارَ وبناء واندماج علائق سلطته الشعرية، وضمِنَ له ثباتَ هذه العلائق وأعاد إنتاجها في كل من المركز الشعري ومحيطه. فلم يكن بُدٌّ لأي شاعر عربي يشاء الاندماجَ في الحركة الأكثر تجديداً، منذ بداية القرن، من المرور عبْر القاهرة في المرحلة الرومانسية العربية، أو بيروت في مرحلة الشعر المعاصر. ومن هنا يمكن الرؤية إلى القاهرة كمركز ثقافي أول لإنتاج الرومانسية العربية، وإلى بيروت كمركز ثقافي أول لإنتاج الشعر المعاصر. فهما المحدّدان لعلائق السلطة الشعرية الحديثة، في العالم العربي، والمعيدان لإنتاجها في المحيط الثقافي.

2.2.2 الجغرافية الثقافية المتبدّلة والمركز الشعري

تؤكد لنا الخطاطة العامة ومعطياتها أن استعمال مصطلح «الجغرافية الثقافية» يمكن أن يقدم لنا فرضية مغايرة لقراءة وضعية الشعر العربي الحديث، كبنيات وحركات ووسائط مؤسساتية شاملة. ولكن هذه الجغرافية الثقافية، الضابطة لكل من المركز الشعري ومحيطه، ليست ثابتة في عصرنا الحديث، كما لم تكن ثابتة في القديم أيضاً، لأن الشعر العربي يتقاسم استعمال لغة مشتركة هي العربية. فهو يوجد ضمن مجموعة ثقافية، لا ضمن حيز جغرافي ضيق، كما هو حال ثقافات أخرى، فضلاً عن أن هذه المجموعة ليست خاضعة لمركزية سياسية لدولة موحّدة.

وعدم ثبات الجغرافية الثقافية نستقيه من الملاحظات التالية :

1) إفراز الثقافة العربية الحديثة لمركزين شعريّيْن، هما القاهرة وبيروت. ففي هذين المركزين تم إنتاج وتوزيع نماذج الشعر العربي الحديث. وأسبقية بيروت في الرومانسية العربية مرت عبر القاهرة، كما أن أسبقية بغداد في الشعر المعاصر مرت عبر بيروت.

2) عدمُ التوافق الزمني بين هذين المركزين ووجودهما. فالقاهرة أسبق في الظهور من بيروت كمركز ذي سلطة موسّعة، حيث كان هذا الظهور منذ القرن التاسع عشر، وخاصة في مطلع القرن العشرين. وظهور بيروت، بعد القاهرة، توافَقَ وتفاعل مع خُفوت فتدهور مركز

القاهرة منذ الستينيات من القرن العشرين. بمعنى أن نشوء مركز شعري جديد أدّى إلى نقل الحركة الثقافية من المركز القديم، ومع هذا النقل حدث إبدال في البنية الشعرية. ونحن هنا لا نقول بحتْميات كما لا نُفاضل بين مركزين، ولا بين خصائص بنية المركز الثقافي في كل من القاهرة وبيروت بقدر ما نلاحظ الجغرافية الثقافية المتبدّلة، واصلين بين المركز الثقافي وحرية التعبير والصحافة والنشر والتوزيع والجواب عن السؤال المحوري للمجتمع العربي وثقافته.

3) انتقال المركز الثقافي من القاهرة إلى بيروت يعني أن بيروت كانت مجرد محيط ثقافي، ولذلك كان غادرها خليل مطران إلى مصر، وغيره، وفي طليعتهم جبران، إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ومن ثم فإن المركز الثقافي المتبدل يؤدي إلى القول بأن المحيط الثقافي العربي متبدل أيضاً، فكل محيط استطاع اكتساب بنية المركز الثقافي تتبدل وضعيتُه كمحيط ويحتلّ مكانة المركز. بل إننا لاحظنا مع الثمانينيات، من القرن العشرين، ثم مع التسعينيات، أصبحنا نلاحظ المركز الثقافي مفتّتاً في العالم العربي برمته. فالحرب اللبنانية ثم الغزو الإسرائيلي وما استتبعهما من نتائج أدى إلى تفتيت المركز وانتقال الحركة الثقافية إلى مناطق عربية أخرى، أو خارج العالم العربي، في أوربا، دون أن تبلغ أيّ منطقة حالة بناء مركز ثقافي عربي جديد.

3.2 المركز الشعريّ والمؤسّسة السياسية

لا يوجد المركز الشعري خارج المركز الثقافي. والعناصر الثلاثة المشكّلة لبنية المركز الثقافي، وهي حرية التعبير والصحافة والنشر والتوزيع ثم السؤال المحوري وجوابه، ذات علاقة بغيرها. فالعنصران الأوّلان يرتبطان بالمؤسسة السياسية، أما العنصرُ الثالث فتتجلّى فاعليته في العلاقة بين الذات والآخر. تبعاً لذلك، سنحاول تناول المؤسسة السياسية، على أن نؤجل علاقة الذات بالآخر إلى الفصل الرابع.

وأهمية تحليل المؤسسة السياسية، وعلاقتها بالمركز الثقافي، تنبع من طبيعة العلاقة بين هاتين المؤسستين، وبالتالي من التمييز بين شرائط التلقي والشرائط الخارجية للإنتاج النصي، باستعمال مفهومين هما الحاجز والمانع. نقصد بالحاجز العنصرَ المعرفي، الذي يشمل قضايا الخصائص النصية الداخلية، من حيث خضوعها أو احتجاجُها وخضوعُها في آن لنسَق النص الداخلي المشروط بالزمنية الكبرى؛ أما المانعُ فهو العنصُر غيرُ المعرفي بشبكته الموسعة، ويتجسدن في كل بنية اجتماعية ـ ثقافية من خلال المؤسسات الوسيطة بين المنتج والمتلقي، بين

السؤال وجوابه.

وإذا كانت المؤسسة السياسية العربية ساهمت، في كل من مصر ولبنان، في إنشاء المركز الثقافي، حسب الأوضاع والمراحل، فإن المؤسسة السياسية، في مجموع حالاتها، كانت عائقاً أيضاً. والمؤسسة السياسية في العالم العربي الحديث تختلف عنها في القديم العربي، من حيث بنيتها وقوانين اشتغالها، ولكن، في الوقت ذاته، من حيث حضور المؤسسة السياسية الغربية إلى جانبها. فإذا كانت المؤسسة العربية القديمة هي التي كانت تقرر مصير العرب، فإن الأمر يختلف في العصر الحديث، حيث المؤسسة السياسية الغربية كان لها هي الأخرى فعلها في اختيار هذا المصير، منذ غزو نابليون لمصر. وما يميز المؤسستين معاً هو الهيمنة، قبل كل شيء، كما ذكرنا ذلك من قبل.

لقد قامت الدولة العربية القديمة، كمؤسسة، بتثْبيت وإعادة إنتاج سلطة التقليد، في السياسة والدين والثقافة، عبر التفاعل بين الديني والسياسي. هذه الفرضية أكدتْها دراساتٌ عربية حديثة، ولسنا أول من يقول بذلك. فالدولة العربية، في مراحلها وحالاتها، بين المشرق والمغرب، كانت إسلاميةً على الدوام، وقد جمعت بين شؤون الدين والدنيا. والخلافة المحتميَّةُ بالدين هي نفسها التي جعلت قوة التأويل في علاقة مع قوتها. وانضبط التقليد الشعري لهذه البنية، حيث يتضح التفاعل بين الديني والشعري في اللغة العربية، التي هي لغة القرآن ولغة الشعر الجاهلي. من هنا كانت مراقبة الشعر حرصاً على عدم المساس بالمؤسسة، بصفة مباشرة على مستوى التراتب والقيم، أو بصفة غير مباشرة على مستوى الشرع. ولم يكن بدٌّ للتحديث الشعري، في القديم، من أن يخترق هذه البنية الصارمة لسلطة التقليد. ذلك ما لن نقترب منه في هذه الدراسة. وبانتقال البنية العامة للمؤسسة السياسية في العصر الحديث، نلاحظ أنها مركبة على النحو التالي:

1.3.2. المؤسّسة السياسيّة العربيّة

تنبني من الدولة، كمؤسسة للمؤسسات، والأحزاب السياسية، كمؤسسات تؤيد اختيارات الدولة أو تعارضها. والتحديث الذي انتهجته المؤسسة السياسية العربية، بعنصريها، الدولة والأحزاب، وباختيارات ذاتية أو صراعات، أعطى لحرية التعبير وللصحافة والنشر والتوزيع فرصة التحقق. وهذا يتضح أكثر في المركزين الثقافيين، القاهرة ثم بيروت لاحقاً، حيث تمت إبدالات الشعر وصراعاته، وحيث وجد شعراء من غير المركز مكانهم، كخليل

مطران الذي رحل إلى مصر هارباً من العثمانيين في لبنان، أو أدونيس الخارج من سوريا، التي اعتقلته وزوجته، إلى لبنان.

ولكن المؤسسة السياسية العربية انطبعت بعدم ارتياحها لرغبة الشاعر في الانفصال عنها، بتبنيه النّبوة والحقيقة، وانشغاله بالخيال (أو التخييل) ضمن اختيار التقدم، داخل الشعر وخارجه. هذا شوقي الذي كان شاعر الأمير، في المرحلة الأولى من حياته الشعرية، بدَا له في فرنسا، التي وجد بها «نور السبيل»، إبدال نموذج القصيدة التقليدية المدحية بكتابة مطلع غزليّ، ولكن المؤسسة النقدية، الحارسة للقيم الثقافية للمؤسسة السياسية، رفضت هذا الإبدال، ثم رفضت بعد ذلك مسرحية علي بك[35]، وأصاب الإهمال ترجمته لقصيدة لامارتين البحيرة[36]. بل إن خليل مطران، الذي حلّ بالقاهرة بحثاً عن حرية سياسية وثقافية أكثر تسمح له بالتجديد الشعري، أدرك حدود هذه الحرية وعانى منها. ورغم أن شوقي يقول عنه «وهنا لا يسعُني إلا الثناء على صديقي خليل مطران صاحب المَن على الأدب، والمؤلّف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر ونهج العرب[37]» فإن مطران اعترضته قوة سيادة التقليد. ويصرح بنفسه قائلا :

«أردتُ التجديد في الشعر وبذلتُ فيه الجهد عن عقيدة راسخة في نفسي وهي أنه في الشعر ـ كما في النثر ـ شرط لبقاء اللغة حية نامية. على أنني اضطررت مراعاة للأحوال التي حفت بها نشأتي ألا أفاجئ الناس بكل ما كان يجيش بخاطري خصوصاً ألا أفاجئهم بالصورة التي كنت أوثِرُها للتعبير لو كنت طليقاً، فجاريتُ العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلعي من الأصول واطلاعي على مخلفات الفصحاء، وتحررتُ منه ـ وأنا في الظاهر أتابعه ـ بنوع خاص من الوصف والتصوير ومتابعة العرض. وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولا في دوائر كانت ضيقة ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني، وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته، والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته[38].»

مثل هذا العلاقة المانعة لحرية الاختيار الشخصي هي التي استمرت في السيادة إلى الآن. فالمؤسسة الشعرية مطلوب منها أن تظل على الدوام خاضعة للأولى. ولا يظهر هذا في المؤسسة التقليدية وحدها، بل في المؤسسة التقدمية أيضاً، وهو ما نختبره في موقف لجنة الشعر التابعة

35. هي التي تسمت بعنوان علي بك الكبير.
36. راجع مقدمة شوقي لديوانه، مجلة فصول، م.س.
37. المرجع السابق.، ص. 269.
38. مجلة الهلال غشت 1949، عن صدمة الحداثة م.س.، ص ـ ص 102 - 103.

للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في مصر، التي قدمت في نوفمبر 1964 مذكرة لوزير الثقافة المصري تمنع فيه حرية الشاعر المعاصر، من خلال محاكمتها لمجلة الشعر التي تصدرها الدولة، وقد كان العقاد أحد أعضاء هذا المجلس[39]. ويتسع الأمر من الدولة إلى الأحزاب التقدمية، وذلك ما تؤكده العلاقة بين السياب والحزب الشيوعي العراقي، عبر مراسلات السياب، أو أدونيس الذي يحدد التهمة الموجهة إليه بسؤال «من أين أتيت، وكيف، وماذا[40].» ويخصص لها دراسات موسعة تتأطر بأطروحته عن الثابت والمتحول في الثقافة العربية، قديماً وحديثاً. فيما محمود درويش لا يتوانى عن احتجاجه «ارفعوا عنّي يدي[41].» ومحمد الخمار الكنوني يفضح يَهُوذَا العُضْويّ[42].

أما الصحافة والنشر والتوزيع فقد كانت ذات صلة بالمؤسسة السياسية، في المركز الثقافي، وبمشروعها الاقتصادي. ومهما اختلفت البنية في المركزين، فإن محاكمة طه حسين ومنع تداول كتابه في الشعر الجاهلي، علامة على حدود حرية النشر. كما أن انتقال الصحافة والنشر والتوزيع إلى ملكية الدولة بعد 1952 في مصر قلّص شيئاً فشيئاً من حريتها. ورغم أن لبنان ظل فيه اختيار الملكية الفردية سائداً فإن افتقاده قاعدة من القراء المحليين كان من بين ما هيّأ لعلاقة دور النشر فيه بمؤسسات سياسية عربية، من بينها الدول، تقلصت معها فاعلية هذه الدور في الاختيار الثقافي الحر، في الوقت ذاته التي كانت الرقابة في كل من المركز والمحيط، مع تباين وضعيتهما، تحد من حرية الاختيار، وإنشاء وسيط حديث بين الكاتب والقارئ، يتخلى فيه الكاتب عن رعاية الدولة.

هكذا نرى إلى العائق في المركز الثقافي. فهو جعَلَ من حرية التعبير محدودة، ومن حرية

39. ومما جاء في هذه المذكرة:
أخذت لجنة الشعر ـ إذن ترقب ما تنشر مجلة الشعر منذ صدورها حرصاً منها على أداء واجبها، فهالها أن ترى فيها تياراً مضاداً لما يستهدفه المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منذ إنشائه، وبحكم قانونه الذي نشأ على أساسه.
ذلك أن اللجنة قد تبينت في جلاء أن المجلة تبرز ما يسمى بالشعر الجديد بقدر ما تخفي ما يسمى بالشعر التقليدي، إلى الحد الذي يجعل نسبة المنشور من هذا إلى المنشور من ذاك، تبلغ من الضآلة ما لا بد أن يوهم القارئ أن فن الشعر على صورته التقليدية قد أوشك على الزوال، وأن المجلة لتؤكد هذا المعنى تأكيداً قوياً بما تنشره من دراسات تنتهي كلها بالقارئ إلى هذه النتيجة نفسها.
وتضيف المذكرة قبل ختامها:
فإذا بلغت النزوات بأصحابها هذا المدى، ووجدناهم يستخدمون لنشرها وسائل تديرها الدولة وتنفق عليها، كان من أوجب الواجبات على لجنة الشعر أن تقاوم هذا التيار، الذي أقل ما يقال فيه، إنه ما يزال يحمل الشوائب التي تحجب الرؤية الواضحة، لما ينبغي أن ينمحي من عالمنا الفني، ولما يجوز له أن يثبت في هذا العالم ويستقر.
عن كتاب عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 9-13. والمذكرة بكاملها منشورة في هذه الصفحات والتشديد من عندنا.

40. أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م. 2، م.س.، قصيدة بابل ص ـ ص 352-353 على سبيل المثال.

41. محمود درويش، قصيدة بيروت، مجلة الكرمل ع 1، شتاء 1981، ص. 28.

42. محمد الخمار الكنوني، رماد هسبريس، م.س.، ص ـ ص 81-83.

الصحافة والنشر والتوزيع محكومة بعلائق وقيم لا بد من إدراك حدود لعبتها. وهذا العائق سيعثر على صيغه في الشعر والثقافة، كما سيعثر على صيغه في الصراعات الثقافية وتداول الأفكار.

2.3.2 المؤسسةُ السّياسية الغربيّة

انذهل العالم العربي الحديث بالعالم الغربي المتقدم صناعياً وعسكرياً وثقافياً في شرائط لم يعهدها في تاريخه القديم، والإسلامي منه خاصة. وأبرز هذه الشرائط الحديثة هو الغزو العسكري، بقيادة نابليون، لمصر سنة 1798. والتحليل السائد لهذا الغزو هو أن نابليون زوّد العالم العربي، انطلاقاً من مصر، بإمكانيات الدخول في الحداثة الثقافية الغربية. إلا أن دراسة الوقائع، في سياق الثقافة العربية عموماً، قد تؤدي إلى تبني نتائج مخالفة تماماً لهذه الفرضية:

1) كان لقاء الثقافة العربية في القديم بالثقافة الأروبية قد تم من خلال الثقافة اليونانية، وهذا ما يثبت أن اللقاء بين الثقافتين العربية والأروبية قديم وليس جديداً كله. وما يتميز به اللقاء القديم هو أنه كان مشبعاً بحرية الاختيار العربي، في الوقت نفسه الذي لم تفرض فيه أوربا أيّ هيمنة على الثقافة العربية في اختياراتها الثقافية. بذلك الاختيار الحر تفاعلت الثقافتان، وبرزت معرفة إنسانية مغايرة؛ بمعنى أن اللقاء بين الثقافتين، العربية واليونانية القديمة، تضمّن أجوبة عن قضايا تهمّ الأدب والفكر والعلم والمجتمع. تلك الأجوبة هي من بين التي أمدت أروبا مجدداً بإمكانية الاستمرار في المغامرة. وقد حاولنا في الأقسام الثلاثة السابقة رصد حرية الاختيار من خلال كتاب \الشعرية لأرسطو.

2) عكس ذلك هو ما طبع اللقاء بين الثقافتين، العربية والأروبية، في العصر الحديث، حيث حرية الاختيار ملغاة على المستوى الجماعي. فدخول نابليون إلى مصر، وهو رمز الصعود الأوربي ورمز الثورة الفرنسية والحداثة الغربية، استظل بالآلة العسكرية التي قتلت وهدمت وخربت مشهداً اجتماعياً وثقافياً وحضارياً. وما جلبه نابليون بصحبته إلى مصر من آلة للطباعة ومن مؤسسات علمية ومن أطر ثقافية تقدمت كلها على الأرض المصرية، ثم الأرض العربية فيما بعد، كنموذج للهيمنة يختاره الغربُ للعالم العربي. وما يعتقد به بعض الباحثين العرب أو الأروبيين، في حقل الدراسة المتعلقة بتحديث العالم العربي، من كون دخول نابليون إلى مصر يمثّل مرحلة جديدة لانفتاح العرب على أوربا، ينسى، أوْ لا يفكر. ذلك أن هذا الدخول كان مترابطاً مع توسّع

السوق التجارية الأوروبية، وتنفيذ مشروع الهيمنة الأوروبية على العالم العربي، والعالم الثالث عامة لما تريده أن يكون عليه. ومن ثم فإن ما ظهر في العالم العربي على إثر الغزو العسكري الأوروبي، هو التقليد لا التحديث. ذلك هو نصفُ الوجه الخفي للوقائع، وحالة يبررها مشهد الهيمنة الذي لا يزال مسترسلاً إلى الآن، ولا يترك للعالم العربي فرصة الاختيار الذاتي واللقاء الحر مع الآخر.

3) ولم تنتف محاولاتُ اللقاء الحر بين الثقافتين العربية والغربية، في عصرنا الحديث. بدأ ذلك منذ رفاعة الطهطاوي الذي توجه إلى فرنسا كمرشد ديني للبعثة الطلابية المصرية، وعاد إلى مصر مصلحاً يبشر بأفكار الحداثة الغربية. هذا المسافر المفتتن بمعرفة الآخر، الغربي، تنتسبُ إليه مجموعة من المثقفين والأدباء والفنانين العرب، الذين غادروا أقطارهم باتجاه أروبا وأمريكا، منذ القرن التاسع عشر إلى الآن. ولكن السفر الرّمزي تم، أيضاً، عن طريق تعلّم اللغات وترجمة الأعمال. إن رغبة اللقاء الحر مع الغرب وثقافته كانت شبه متوازية مع غزو الغرب للعالم العربي ونشر هيمنته عليه. ولذلك فإن رغبة العرب في الوصْل بين ذاتهم وذاتهم كانت الهيمنةُ تأتي لتؤكد انكساره، هيمنةُ التقليد في العالم العربي وهيمنةُ الغرب على العالم العربي.

هكذا أدت هذه الهيمنة، في المشرق والمغرب معاً، إلى نتيجتين متكاملتين : أولاهما ظهور الحركة التقليدية، التي ترى إلى الاحتماء بنموذج الثقافة العربية القديمة الوسيلة الفاعلة في مواجهة استمرار الغزو الذي لا ينتهي؛ وثانيتهما محاصرة كل الحركات التحديثية بالنموذج الأروبي ومحاكمتها في ضوء انفتاحها على الثقافة الحديثة الأروبية. هذه المحاصرة هي التي تلتقي فيها الهيمنةُ الأوروبية مع المؤسسات التقليدية العربية في منع العرب عن المعطيات الإيجابية للحداثة الأوربية.

سيتواجَه إذن، كلٌّ من التقليد والتجديد مع الآلة الغربية التي تخلق للاختيارين معاً مدارهما. فالتقليدُ عاجز عن الإبدال من داخله وحده، لأن الأجوبة التي يطرحها لا تستوعب المعطيات الجديدة للعالم العربي كما لا تستوعب المعطيات الحضارية الكبرى. وهو عوض أن يبدّل يعطي للسائد إمكانية أن يستمر كسائد؛ كما أن التجديد يظل غريباً في العالم العربي. فهو قرينُ الغرب الهادم لدى التقليديين، ينجز المشروع الذي خطّط له الغرب، فيما الغرب ذاته ينفيه كلما أخضع التجديدُ الغربَ للنقد، لأنه عندئذ يتخذ صورة عالم يخرج على مشروعه، فيكون الغرب حامياً للتقليد. وهنا نكون أمام وضع معقّد ومُربك في آن، ينتصر فيه التقليد بلا هوادة، بما هو بنية مترسخة في الوعي واللاوعي العربيين، تستدعيه مشاهد

الغزو متعاضدةً مع الشرائط الاجتماعية ـ التاريخية للعالم العربي، فلا تترك مجالاً لاختيار حرية العلاقة واللقاء مع الآخر.

إن قراءة بنْيتي التقليد والتجديد، في لا تاريخيتهما، تؤدي إلى مزالق في التحليل المفصّل لإبدالات كل بنية على حدة، مما يوقع القراءة في شرك الخطاطة الجامدة، التي قد تلتبس بحال اللازمنية. وهو ما لا نتغافل عنه، فضلاً عن إمكانية قراءتنا للامتداد التاريخي للحداثة العربية كحالة موسعة تَسِمُهَا هيمنة التقليد، التي جاء الغربُ ليدعّمها، وقد وجد في الشرائط العربية الداخلية ما يسمح باستدامتها. وما نستخلصه، بهذا الصدد، هو أن المؤسسة السياسية الغربية، متفاعلة مع المؤسسة السياسية العربية، شكلت مانعاً أساسياً للتحديث ونقد نموذج الحداثة الغربية، شعرياً وفي غير الشعر. ويمكن أن نرى إلى عزلة الرومانسية العربية والشعر المعاصر في الثقافة العربية، والمجتمع العربي على السواء، وخاصة بنماذجها العليا كجبران خليل جبران والشابي ثم السياب وأدونيس ودرويش، ما يسمح بإعطاء نماذج تفيض بالدلالة. ولن نختزل التحليل هنا، لأننا سنتابع القراءة في الفصل القادم.

4.2 من المُحيط إلى المركز الشعْري

إن المركز الثقافي، وضمنه المركز الشعري، لا تنحصر سلطة مؤسسته في ذاته، ولكنها تتسع كعلاقة قوى، بوظائفها وشعائرها، إلى المحيط الثقافي. ونكتفي هنا بتقديم نموذجين للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في المحيط الشعري، ودور المركز في تعيين الدور الرمزي للنموذج. وهما على التوالي أبو القاسم الشابي من تونس، وبدر شاكر السياب من العراق. إنهما معاً يمثلان النص الأثر، الأول عن الرومانسية العربية، والثاني عن الشعر المعاصر. معاً تعاملاَ مع المركز الشعري عبر نصوصهما بالدرجة الأولى.

1.4.2. أبو القاسم الشابيّ

كان أبو القاسم الشابي يعي جيداً تلك الشرائط الخارجية للإنتاج النصي الحديث، في مرحلته التاريخية. وهو وعي ناتج عن التصادم بين النموذج الشعري الذي ينتجه، والمجال الاجتماعي ـ الثقافي لتونس كمحيط ثقافي، ثم ارتباط هذا التصادم بالمركز الثقافي الذي مثلته القاهرة في مرحلة الرومانسية العربية. ويمكننا محاولة إعادة بناء وعْي الشابي بالشرائط الخارجية للإنتاج الثقافي الحديث وآلياته من خلال رسائله مع صديقه محمد الحليوي التي

تشكّل مصدرنا الأول، ثم هناك مذكراته، على قصرها. ومن المؤسف أن مراسلاته مع أبي شادي ضاعت. فهي التي كان لها أن تضيء أكثر مشهدَ وعي الشابي بالشرائط التي أحاطت بإنتاجه وبالثقافة التونسية عموماً.

هناك **أولاً** بنية الحركة الأدبية والثقافية في تونس، التي تعرض لها كلّ من الشابي والحليوي في الرسائل المتبادلة بينهما. وممّا نلاحظه في هذه الرسائل أن الحليوي يلحّ باستمرار على هيمنة البنية التقليدية في تونس ويأسه من تكسير دائرتها، فيما الشابي يبحث دونما كلَل عن شرائط مضادة تسمح بقلب البنية المهيمنة إنْ منْ داخل تونس في البداية، أوْ منَ المركز الثقافي بعد ذلك.

يتحدث الحليوي عن الوضع الأدبي والثقافي بتونس في علاقته بالمركز فيقول :

> «أخي العزيز، لا أقول لك جديداً إذا قلت إني كنت تارة أتألم وأحزن لحالتنا البائسة وتشتّت قوانا وخفوت أصواتنا وخلو تُونُسِنا من كل حركة فكرية وكل حياة أدبية وبقائها بلداً هادئاً مسالماً بعيداً عن كل الحركات الثائرة والتطورات الطافرة، ثم أسخط وأحنق تارة أخرى على الشرقيين عامة والمصريين خاصة، أولئك الذين لا يزالون يحسبوننا من الهمج ـ كما قلت ـ فلا يرون لنا أي مزية ولا يعترفون لنا بأية مكانة ويسقطوننا من حسابهم كما يسقطون من حسابهم زنوج إفريقيا وهنود أمريكا، بل ولا يعرفون بالضبط حتى موقع بلادنا من إفريقيا الشمالية. ولقد كنتُ أحمل من هذه الإهانة المزرية وهذا الاحتقار الشائن أبهظ الأحمال وأفدحها وأتحرّق على أن ليس لنا صحافة راقية أو مجلات جدية نُسمع فيها أصواتنا بل صرخاتنا إلى هؤلاء الصمّ ونريَهُم بالبرهان المحسوس أننا أحياءٌ حقاً، وأن فينا على الأقل شباباً تغلي في شرايينه دماء الشباب وينبض قلبه بنبضات الحياة وأن هذا الشباب يتشوق هو أيضاً إلى عوالم النور والحرية، ويحنّ إلى الحياة الكريمة القوية الثائرة، حياة التفكير الحر الذي لا يعيقه عائق[43]. »

ويستمر الحليوي في رصد البنية الثقافية في تونس في رسالة أخرى جاء فيها : «تصلك داخل هذا مقالة «الشعر في تونس»، وقد حرصت على أن أرسل لك منها نسخة غير مشوهة. ولعل الذي دفعني إلى هذا هو إقامة الدليل على أن أمثال تلك المثبطات مما يفتُّ في ساعد الأديب بهذه الديار ويُزهده في الكتابة[44].» ويؤكد على ذلك في رسالة لاحقة فيقول : «إني

43. رسالة الحليوي إلى الشابي، مؤرخة في 26 مارس 1930، وجميع الرسائل التي سنعرض لها توجد في الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشابي، م.س، وهذه الرسالة في ج2، ص ـ ص 63-64. والتشديد من عندنا.
44. رسالة مؤرخة في 16 غشت 1932، المرجع السابق، ص.121.

يائس من موت الحركة الأدبية، يائس من عدم اهتمام الطبقة المثقفة بالنتاج التونسي، يائسٌ من صحفنا التي لا نكاد نفرح بظهور الواحدة منها حتى تأخذ في التراجع إلى الوراء وأخيراً تهوي في الهاوية. أليس هذا مما يدعو لليأس[45].» يلتقط الحليوي البنية الثقافية التقليدية الصارمة في تونس ويبرز تصعيدها من خلال موقف مؤسسة المركز الثقافي التي لا ترى إلا نموذجها. وهذه الشهادات المقتضبة لَثاقبةٌ بدقتها وتماسكها.

يتناول الشابي هذه البنية من مكان آخر، هو البحث عن وسائل قلبها. وقد عبر بحساسية نادرة عن تجربة الغربة[46] قبل لقائه بأبي شادي، الذي تؤرخ له حاشية رسالة كتبها إلى صديقه الحليوي في فاتح يناير 1933 [47]. في البدء، إذن، كانت المحاولة هي تفجير البنية التقليدية من داخل تونس، بمحاولة تأسيس مشروع تعاونية للنشر، وقد مرّ الشابي من قبلها بمحاولة طبع كتاب الخيال الشعري عند العرب بتعاون مع مصطفى خريف، وهي التي يشير فيها لمانع المؤسسة السياسية التي تفرض الرقابة على الإصدارات[48]. ويرسم الشابي استراتيجية هذا المشروع فيقول :

«إن تونس لفي حاجة إلى أبنائها الذين تتدفق في دمائهم عزمات الفتوة ونخوة الشباب ونشوة الأحلام... إن تونس لفي حاجة إلى أن تتقدم بخطوات ثابتة إلى سبيل النور والزهور... إن تونس لفي حاجة إلى أن ترفع رأسها عالياً حتى تشاهد أنوار السماء وشموسه وحتى تقبّل شفتيها أضواء النجوم...[49].»

وهذه الاستراتيجية، المجملة، هي التي يفصّلها بعد ثلاث سنوات في رسالة مشتركة بينه وبين صديقه البشروش إلى الحليوي، جاء فيها :

---

45. رسالة مؤرخة في 19 غشت 1933، المرجع السابق، ص.150. والتشديد من عندنا.

46. يقول الشابي في مذكراته في تاريخ 7 يناير 1930 :
.أشعر الآن أني غريب في هذا الوجود، وأنني ما أزداد يوما في هذا العالم إلا وأزداد غربة بين أبناء الحياة وشعوراً بمعاني هاته الغربة الأليمة.
(...) أما الآن فقد يئست. إنني طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة، ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التي تتدفق بها موسيقى الوجود في أناشيده، الآن أيقنت أنني بلبل سماوي قذفت به يد الألوهية في جحيم الحياة، فهو يبكي وينتحب بين أنصاب جامدة لا تدرك أشواق روحه، ولا تسمع أنات قلبه الغريب... وتلك هي مأساة قلبي الدامية.. المرجع السابق.، مذكرات الشابي، ص - ص. 27-28.

47. المرجع السابق.، ص.142.

48. يقول الشابي في هذا الصدد :
«لقد أعلمني الأخ مصطفى خريف أن الكتاب قد أنجزت أعماله وأنه قدم نسختين إلى المحافظة لتأذن له في ترويجه ولكنها ما زالت تسوفه وتضرب له الوعود الكاذبة إثر الوعود. ولا أدري ما الذي تعني بذلك وإن غدا لناظره قريب» المرجع سابق، ص. 35-36.

49. رسالة مؤرخة في 21 مارس 1930، المرجع السابق.، ص - ص 59-60.

«لقد فكّرنا أنا والأخ عبد الخالق في تأسيس مشروع لا غاية له سوى النهوض بالأدب من كبوته في هذه البلاد المنكودة، فكّرنا في أن نبذر نواة الحياة الأدبية في تونس، وذلك بأن يضع كل منا مقداراً من المال بأحد البنوك أو بعض فروع البريد وما يتجمع من الأصل والفائدة يكون تحت طلب من يريد طبع كتابه من المؤسسين (...). وبهذا نكون قد فرجنا أزمة النشر في تونس على بعضنا ـ في الأقل ـ وهذه الفكرة قد كنا تفاوضنا فيها في الصائفة الفائتة وكنت أنت من محبذيها والداعين إليها...[50].»

لكنّ هذا الحماس وذلك التصور للمشروع لن يكونَا واقعيّيْن في رأي الحليوي. وقد تضاءل وتحوّل إلى مجرد تعاونية بين أفراد معدودين[51]. ثم يلي الصمت، لتنبثق فكرة إنشاء مجلة ذات مستوى عربي[52]. وثانيةً يكونُ الصمت، ليطرح الشابي فكرة إصدار ديوان عن طريق الاشتراك[53]. ويكون جواب الحليوي هذه المرة أيضاً هو ملموس البنية الذهنية السائدة التي هي غير مستعدة بوعيها الكائن للتجاوب مع الاشتراك لطبع الديوان، وإلى هذا يشير بقوله :

«وقد وجدت بعض الصعوبة في ترويج الاشتراكات لأن الثمن المحدد للديوان كان مرتفعاً في نظر المشتركين وهذا غير مستغرب من قوم تعوّدوا ألا يعطوا المال إلا إذا عوضتهم عنه بجوقة طرب أو حفلة راقصة. أما الاشتراك في الكتب والمساهمة في المشروعات الأدبية أو الخيرية فمما لا يدخل في حسابهم ولا يجودون له إلا بقدر ما تجود أم الحطيئة بالبول على النار إذا استنبح الأضياف كلب قومها[54].»

واليأس من جميع هذه المحاولات لاختراق البنية السائدة، واحدة تلو الأخرى، هو ما جعل الشابي لا يستسلم، ويصرح في النهاية :

«....وإنني الآن يا صديقي أضحّي في سبيل نسخ الديوان بما بقي من صحّتي الواهية، وسأطبع الديوان من مالي الخاص وأرهق نفسي في سبيل ذلك ما لا أستطيع وما لو أنفقته على صحتي لعاد عليّ ببعض الفائدة. أجل سأضحي بذلك أيضا بعد أن ضحّيت بالصّحة، ضحّيت من قبل بمتع الشباب وراحة العقل وهدوء الأعصاب، وبذلك تكمل التضحية ويتم ثالوثها الأقدس المخضّب بالدّماء[55].»

---

50. المرجع السابق.، ص ـ ص 141-142. والتشديد من عندنا.
51. المرجع السابق.، ص ـ ص 145-146.
52. المرجع السابق.، ص ـ ص 172-173.
53. رسالة إلى الحليوي مؤرخة في 12 نونبر 1933، المرجع السابق.، ص. 190.
54. رسالة من الحليوي إلى الشابي مؤرخة في 10دسمبر 1933، المرجع السابق.، ص. 197.
55. رسالة مؤرخة في يونيو 1934، المرجع السابق، ص ـ ص. 252-253. والتشديد من عندنا.

بعد ثلاثة أشهر من هذه الرسالة توفي الشابي. والدم الرمزي الذي أثبته الشابي، هنا، هو دم التجربة الحيوية التي اختبرها، لعله يخرج من الدائرة المغلقة للبنية الاجتماعية ـ الثقافية السائدة في تونس، باختراق الدائرة من داخلها، وقد وصلت إلى نهايتها التي كان الحليوي بها خبيراً منذ البداية، ولو أنه لم ييأس من تغيير المحاولة[56].

وهناك ثانياً بنيةُ مؤسسة المركز ومحاولةُ اختراق كلّ من هذه البنية والبنية الثقافية التونسية من خارجها عن طريق المركز ذاته. كان الشابي يشير منذ بداية المراسلة مع صديقه الحليوي إلى أن مجلة العالم الأدبي التي كان يصدرها زين العابدين السنوسي[57] قد «أحدثت من الرجة في الخارج ما أحدثت وغيرت نظرة الشرقيين إلى تونس تغييراً ما كانوا يتوقعونه وأصبحوا ينظرون إليها نظرة لم تكن من قبل (...) وحتى رجعيُو مصر، فقد بلغهم نبؤها وتخوّفوه. فقد بعث الشيخ الخضر حسين التونسي إلى الأخ زين العابدين يُعْجَب بمشروعه وعمله ولكنه يتراءى بين سطور الشكر أنه يوجس خيفة فقد قال له فيما قال: لقد خرجت المجلة بخطة جديدة ما كنا ننتظرها من تونس، فقد عرفنا تونس بلداً هادئاً أميناً مسالماً بعيداً عن كل الحركات الثورية والخطط الطافرة...الخ[58].»

يستقبلُ الحليوي حماسَ الشابي بنوع من الريبة[59]. وتمر ثلاث سنوات فيخبر الشابي صديقه ثانية بتوصله بالعدد الرابع من مجلة أبولو وبرسالة من رئيس تحريرها أبي شادي[60]. ويكون جواب الحليوي متفائلاً من هذا اللقاء، فالمرور من المركز هو الأمَل المُمكن لخروج الشابي على البنْية الثقافية التقليدية في تونس. وهو ما عبّر عنه الحليوي قائلاً باقتضاب شديد: «على كل حال لقد تفاءلت خيراً بالتماس تلك المجلة لشعرك فلعل عبقريتك تظهر في مصر حين لقيت الغمْطَ والنكران هنا[61].» وسبب اقتضاب التعليق هو أنّ المركز يخْلقُ نموذجه الثقافي ويعتبره الحقيقة. وهو بذلك يعبّر عن وقوعه، ووقوع الأدب التونسي الجديد، بين

56. رسالة مؤرخة في 28 يونيو 1934، وقد جاء فيها:
«ولكني على يقين من أن الديوان بعد الطبع سيلاقي رواجا وأن إخوانك الذين عجزوا عن ترويج الاشتراكات سوف يستطيعون بيع الكتاب. فاشدد عزمك وأقبل على عملك، واعلم أن الزمن المستقبل سيثأر لك من الحاضر» المرجع السابق، ص. 256.

57. استمرت مجلة العالم الأدبي في الظهور مدة ثلاث سنوات، وقد قال عنها محمد صالح الجابري:
«وظلت مجلة العالم الأدبي كتاب الصفوة من الأدباء والشعراء على اختلاف المنازع والاتجاهات ثلاث سنوات كاملة إلى أن دبت جفوة مفاجئة بينها وبين نخبة كتابها، بسبب موقفها من قضية .الإمارة الشعرية». وهي القضية التي شادت عليها المجلة وجودها، ولكنها عادت فجعلتها سببا آخر من أسباب النفرة وتبديد شمل أسرة التحرير. الشعر التونسي المعاصر، م.س.، ص.220.
راجع التفاصيل عن المجلة ومسألة الإمارة الشعرية التي لم تعقد للشابي في الكتاب نفسه (الفصل الرابع).

58. رسالة مؤرخة في 21 مارس 1930، المرجع السابق.، ص ـ ص.61-62.

59. راجع رسالته إلى الشابي المؤرخة في 26 مارس 1930. وقد أثبتنا مقتطفا مطولا منها من قبل (الهامش 43 من هذا الفصل).

60. رسالة الشابي إلى الحليوي مؤرخة في 1 يناير 1933،هامش الرسالة، المرجع السابق.، ص.209.

61. رسالة مؤرخة في يناير 1933، المرجع السابق.، ص ـ ص. 146-147.

جدارين، جدار التقليد في تونس وجدار سلطة حقيقة نموذج المركز الذي كانت مصرُ تمثله آنذاك، فيقول الحليوي للشابي :

«عزمتُ عزماً أكيداً على توجيه بعض الفصول إلى السياسة الأسبوعية التي عادت للظهور، وما دمنا على فقرنا في الصحف والمجلات، فيجب أن نولي وجهنا شطر مصر ولكن عَلِمَ الله، أن ذلك يحزّ في نفوسنا. وأظن أنك اطلعت في العدد الأخير من مجلة العالم الأدبي على المناقشة الحادّة التي تدور بين الرّافعي وبعض الكتاب القوميين بمصر في شأن ظهور العبقريات المصرية، فقد نفى الرافعي العبقرية عن المصريين لأن التاريخ لا يحدثهم عن شاعر عظيم أو زعيم كبير أو قائد فذّ أو صاحب مذهب فلسفي...الخ، وإنما حدثتك بأمر هذه المناقشة لأذكرك بما كنا تحدثنا فيه سابقاً في هذه المسألة وأبيت أنت إلا أن تكون بجانب المصريين تحتج لهم وتُثبت العبقرية...[62].»

وهو ما يؤكده في رسالة أخرى بخصوص العقاد الذي يقصر العاطفة والشاعرية على طبيعة الأمة المصرية[63]، رغم أن الحليوي ينتصر للعقاد على الرافعي. وهذا العنصر، أي نموذج المركز كحقيقة، هو الذي يبعد الحليوي عن مجلة أبولو[64].

إن اعتراف المركز الثقافي بمحيطه يعود أساساً للمرجعية الثقافية التي يصدر عنها المحيط، وهي النص الغائب الذي تمثله الثقافة الفرنسية. هكذا فهِمَ أبو شادي الشابي، وهو على هذا الأساس يطلب منه دراسات، وعلى الأخص في الأدب الفرنسي، فيعلّق الشابي على هذا الطلب قائلاً لصديقه الحليوي :

«نسيتُ أن أذكر لك أن مما طلبه مني أبو شادي في رسالته الثانية أن أمده من حين لآخر ببعض الدراسات والأبحاث وعلى الخصوص في الأدب الفرنسي (!) فصاحبُنا يعتقد أني أعرف الأدب الأجنبي ولذلك يطلب مني هذا الطلب[65].»

ويرفض الحليوي الكتابة في أبولو لنزعتها الفرعونية، التي تُلخص بها حقيقةَ نموذجها الثقافي. ولكن الشابي يرى المساهمة فيها إيجابية ما دامت الغاية هي على حد تعبيره «أن نرفع من رأس تونس بما لنا من حول وقوة[66].» هذه الوسيلة هي التي كان تبناها من قبل بخصوص

62. رسالة مؤرخة في 19 فبراير 1933، المرجع السابق.، ص. 151-152.
63. رسالة مؤرخة في يوليوز 1929، المرجع السابق.، ص. 22.
64. رسالة مؤرخة في فبراير 1933، المرجع السابق.، ص ـ ص. 162-163. ويذكر أبو القاسم محمد كدو أن سبب العلاقة مع أبو شادي هو رد الشابي على الدراسة التي كان نشرها مختار الوكيل عبر كتاب الخيال السنوي عند العرب في مجلة أبولو، وأرفقه الشابي بقصيدتين هما : أبكيك للحب والأبد الصغير. راجع التفاصيل في آثار الشابي وصداه في الشرق. م.س.، ص ـ ص. 36-37.
65. رسالة مؤرخة في 22 فبراير 1933، المرجع السابق.، ص. 166.
66. رسالة مؤرخة في 24 فبراير 1933، المرجع السابق.، ص. 166.

الانتهاء في تونس لجمعية التأليف والنشر[67]. وهي الوسيلة ذاتها التي كان يرى صلاحية سلوكها في مجلة العالم الأدبي، وهنا يقول :

«أما أنا فإنني حين أفكر في هذا يسْوَدُّ الفضاء المنير أمامي وتتضايق حوالي رقعة هذا الوجود. لنتحملْ يا صديقي كل شيء في سبيل النهوض بتونس وآدابها ما دمنا إنما نجاهد لإحياء الوطن والرفع من شأنه بين الشعوب، فإن المجاهد يا صديقي ليفترش القش وحتى المزابل إذا اضطره الدّهر، والنتيجة يا صديقي تبرر الواسطة، كما يقول المثل[68].»

وفي ضوء هذه المرجعية أيضاً يطلب أبو شادي من الشابي كتابة مقدمة لديوانه اليَنبوع، فيغتبط الشابي ويشعر في الآن نفسه بالإحراج[69]، ومع ذلك ينجزها بنوع من الاحتراس. وهذا ما يُفصح عنه قوله: «وقد تناولتُ فيها البحث في الأدب العربي المعاصر ثم تناولت شعر أبي شادي بكلمة صغيرة تحرّيت فيها الصّدق والحقّ دون تحيّز له أو عليه[70].» وهو ما لا يوافق عليه الحليوي جملة، لأنه عليم بسلطة المركز وما يطلبه وما لا يعطيه[71].

ونتيجة محاولة اختراق البنية الثقافية السائدة في تونس من خارجها، بالانفتاح على مؤسسة المركز، هو الإخفاق. فأبو شادي لم يُصدر ديوان الشابي في القاهرة، وتونس لم تقتنع بالوظيفة الرمزية التي أسندها المركز للشابي، فعانى من الهجرة التي لا عودة لها. وكان الداء هدّ جسده فتوفي وهو مسافر في أدغال البحث عن مؤسسة حرة تستوعب رؤيته وكتابته. كما أنّ صديقه الحليوي اقتنع من جهته بالتوقف عن الكتابة بعد أن جرّب هذا الانتحار الرمزي أكثر من مرة[72]. وكان على ديوان الشابي أن ينتظر سنوات قبل أن يصدر، بل إن المركز الثقافي ـ رغم تبدّله من القاهرة ـ لم يصلْ بعدُ إلى مرحلة الاعتراف بالمحيط وبالشابي[73].

67. المرجع السابق.، ص 154.
68. رسالة مؤرخة في 10 أبريل 1932، المرجع السابق.، ص. 93. والتشديد من عندنا.
69. رسالة الشابي مؤرخة في 12 نونبر 1933، المرجع السابق.، ص.189.
70. رسالة مؤرخة في 22 نونبر 1933، المرجع السابق.، ص. 195.
71. رسالة من الحليوي مؤرخة في 10 دسمبر 1933، المرجع السابق.، ص. 198.
72. هناك إشارة أولى مطولة لهذا الانتحار الرمزي في رسالة من الشابي إلى الحليوي يترجاه فيها عدم هجرانه للأدب (في 10 أبريل 1932)، والإشارة الثانية هي الواردة على لسان البشروش صديق الشابي والحليوي، وقد وردت كتعليق في رسالة الحليوي إلى الشابي مؤرخة في يونيو 1934، ومما جاء في تعليق البشروش :
.ما كنت أعلم لما أخذت على الحليوي انتحاره الأدبي أنه قد انتهى إذ ذاك إلى القمة التي ينتهي إليها الأديب../ . المرجع السابق، ص 249، والتشديد من عندنا.
73. من النماذج التي يمكن الاستشهاد بها كتاب منيف موسى بعنوان نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب ـ دراسة مقارنة. دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، 1984، لا يرد فيه ذكر المجهود النظري الاستثنائي لأبي القاسم الشابي.

2.4.2 بدر شاكر السياب

ظل العراق في مرتبة المحيط الثقافي، رغم جميع المظاهر الأولية التي توحي لنا بعكس ذلك، أو تجعل منه مركزاً في لحظات عابرة. ولشرائط الإنتاج وعلاقة مؤسسة المحيط بالمركز الشعري مسار آخر في تجربة السياب التي مرت عبر مرحلتين :

1) مركز القاهرة : هذه المرحلة الأولى مبكرة، تعود إلى الأربعينيات، وفيها كان السياب أرسل للشاعر المصري علي محمود طه بقصيدة مطولة تناهز الألف بيت بعنوان «بين الرّوح والجسد»، ولكن علي محمود طه توفي وضاعت القصيدة. وفي هذه المرحلة أيضا نشر ديوانه الأول أزهار ذابلة في القاهرة سنة 1947 على حسابه.

2) مركز بيروت : هي المرحلة الثانية التي كانت فيها بيروت مهيأة للحوار مع المحيط الثقافي. فالشاعر يوسف الخال يعترف في محاضرته عن الشعر في لبنان بأهمية وحداثة التجربة الشعرية لدى كل من الشعراء العراقيين والسوريين[74]. ولربما كان هذا هو المدخل لاستيعاب الفرق بين مركزي القاهرة وبيروت، وكذلك العلاقة بين السياب ويوسف الخال التي ترسخت في البدء عن طريق المحاضرة التي ألقاها السياب في «خميس شعر» والقراءة الشعرية في بيروت. ثم توالي نشره القصائد في مجلات شعر والآداب وحوار، وكذلك نشر جميع الدواوين اللاحقة لديوانيه الأولين، أزهار ذابلة في القاهرة، وأساطير في النجف، سنة 1950.

إنه مسار مختلف حتماً. اختلافه يكْمُن في البنية السطحية بالأساس. وقد يدفع هذا إلى الاعتقاد بأن نموذج السياب لا تصدق عليه قوانين شرائط الإنتاج الثقافي ومؤسسة المركز كما في حالة الشابي. إنه اعتقاد ضعيف، لأن البنية العميقة هي ذاتها مهما تبدلت مظاهرها السطحية. وهذا ما سنتناوله بإيجاز شديد.

هناك عنصران رئيسان حرّضَا السياب على البحث عن موقع في بيروت كمركز ثقافي جديد له سلطته الثقافية، بعد القاهرة. وهذان العنصران هما مؤسسة النشر في العراق، والمؤسسة السياسية في العراق أيضاً.

أ) مؤسسة النشر : يفتتح السياب رسالته المؤرخة في 3 تموز 1954 إلى سهيل إدريس بعرض صعوبة الطبع في بغداد فيقول :

---

74. نستقي هذه المعلومة مما قاله كمال خير بك : «وبعد استحضار امتداحي، وجيز، للمحاولات التجريبية للشعراء العراقيين والسوريين» بخصوص محاضرة يوسف الخال التي لم نعثر عليها، راجع حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، م. س.، ص.68.

«كان بودي أن أبر بوعدي، فأرسل إليك نسخة من كتيّبي الجديد، والقصيدة الجديدة التي كنت أكتبها. ولكن الكتيب لم ينته حتى الآن، لأن مدير المطبعة فرد من أفراد هذه العصابة المتآمرة على قيمنا وأدبنا المخلص[75].»

هذه إشارة تعطي الأسبقية لسلوك مدير المطبعة، ولكنها تتكلم بصمتها عن غياب مؤسسة قوية وحرة للنشر، ولذلك كان السياب توجه في البداية إلى مصر، ثم إلى بيروت مباشرة لنشر دواوينه. وهكذا سيوجه ديواناً للنشر في دار الآداب سنة1956 [76]، وديوان أنشودة المطر لدار مجلة شعر، وهو الفائز بجائزة المجلة سنة 1960، وديواني المعبد الغريق ومنزل الاقنان سنتي 1962 و1963 لدار العلم للملايين، وديوان أزهار وأساطير لدار مكتبة الحياة سنة 1963، وشناشيل ابنة الجلبي لدار الطليعة سنة 1964، الذي يطلب في نشره «1000 ليرة وخمسين نسخة هدية على أقل تقدير[77].»

بـ) المؤسسة السياسية : يبرز السياب في رسالته السابقة (3 تموز 1954) إلى سهيل إدريس جانب الصراع السياسي ـ الإيديولوجي الذي خاضه مع الحزب الشيوعي العراقي بعد انفصاله عنه، وهو ما يتبلور أيضاً في الصراع مع عبد الوهاب البياتي. لا نتطرق هنا لهذا المستوى من العوائق التي اختبرها السياب وجرب الانفلات منها داخل العراق مع المؤسسة الرسمية أو المؤسسة المضادة، وفي تعامله مع الأطراف الأخرى في بيروت، والممثلة في مجلات الآداب وشعر وحوار. نرصد هنا فقط بروز تماهي المؤسسة السياسية المضادة مع المؤسسة السياسية الرسمية في الموقف من منع تعدد التعبير وحريّته. وهذه الأخيرة يفصح عنها السياب في بعض رسائله، ومنها تلك التي وجهها إلى سهيل إدريس في تاريخ 22 أكتوبر 1956، بخصوص إصدار طبعة خاصة بالعراق من مجلة الآداب، جاء فيها :

«ولكنني استطعتُ التوصل إلى نوع من الاتفاق معهم. لقد كان بعض الأصدقاء هناك يتساءلون : «ولماذا لا يطبع الدكتور سهيل إدريس طبعة خاصة بالعراق؟». وحينذاك أجبتهم بأن تلك هي فكرتي، وأنني اقترحتُ عليك شيئاً قريباً من ذلك، وأنك مانعت، حتى أقنعتك أخيراً : والفكرة هي أن تطبع العدد دون أن تطبع نسخ العراق منه، ثم ترسل نسخة إلى الرقابة العراقية في بغداد، وتبقي حروفك مرتبة، وتقوم الرقابة عندنا بالتأشير على ما لا تريدُه، ثم تعيد إليك العدد لتقوم أنت بحذف

75. ماجد السامرائي، رسائل السياب، م.س، ص.65.
76. المرجع السابق.، ص 74.
77. المرجع السابق.، ص 192.

تلك الأشياء، وطبع النسخ العراقية[78].»

ثم يتعرض للرقابة في رسالة منه ليوسف الخال تتعلق بتوزيع ديوانه \أنشودة المطر في العراق فيقول :

«أرجو أن تكون رسالة مكتبة النهضة التي يطلبون فيها (500) نسخة من أنشودة المطر قد وصلتك، أرجو أن تسعف طلبهم بعد أن وَافَقَت الرقابة على دخوله، بصورة رسمية[79].»

ويتناول الرقابة ثالثة على ديوانه \المعبد الغريق الذي يضم قصيدة «ابن الشهيد» فيقول :

«سيسمحُ الآن بديواني المعبد الغريق بالدخول إلى العراق بحرية. لم يعرضوه في وقته على الرقابة لأنهم خافوا أن يمنع بسبب القصيدة المسماة «ابن الشهيد» التي سبق أن «قصّوها» حين نشرت في الآداب[80].»

بل إنه يحدد موقفه أكثر في رسالة ليوسف الخال عن ديوان جديد، وذلك في تاريخ 27 فبراير 1962، وفيها يشير للرقابة في جميع البلاد العربية :

«ألا تستطيع أن تجد لي ناشراً يشتري هذا الديوان لقاء (1000) ألف ليرة، (و) مائة نسخة. إنه سيروج لأنه شعر بعيد عن السياسة. لن يمنع في أي بلد عربي[81].»

هو موقف يُسمّي الرقابة في العالم العربي بكامله بتعبير «لن يُمنع». ولا يهمّنا هنا مدى انطباق هذا الوضع على بلد دون آخر، حسب الفترات الزمنية والأنظمة السياسية، بقدر ما يهمنا لْمسُ وضْع ما بعد الاستقلالات الذي لم يتغير كلية عما كان عليه من قبل، ووضع محْنة حرية التعبير التي تفرض أن يمارس الشاعر على نفسه الرقابة بدل رقابة المؤسسة السياسية. والتأكيد على الرقابة دون التحديث الشعري وصلٌ بين الحرية التي يتطلبها هذا الشعر ووجود مؤسسة الرقابة، حتى ولو كان الشعر «بعيداً عن السياسة».

* * *

78. المرجع السابق.، ص 76. والتشديد من عندنا.
79. المرجع السابق.، ص 96.
80. المرجع السابق.، ص 155. وكان منع المعبد الغريق في العراق متزامنا مع نشر القصائد المدحية التي كتبها السياب في عبد الكريم قاسم. هذا ما يوضحه هامش ص. 146 من الكتاب نفسه، وهو من وضع هامش السامرائي.
81. المرجع السابق.، ص ـ ص 133-134.

نقتصر على هذين العنصرين، وعلى مظاهر محددة منهما بتعبير أدق. فتناول جميع المظاهر لن يضيف ما هو أبعد في البرهان على أن البنية العميقة للمحيط الشعري هي نفسها بالنسبة لكل من الشابي والسياب. والتمايزات التي تحتفظ بها كلّ بنية سطحية تفيدنا في تحليل مستوى آخر من العلائق بين المركز الشعري ومحيطه. ومع ذلك نركز على أن شعر السياب لم يكن باستطاعته الانفلات من وضعية مؤسسة النشر والمؤسسة السياسية، أرسمية كانت أم مضادة، إلا بالعبور عبر مركز بيروت الذي يلتقي نموذجه الشعري مع نموذج السياب، وقد ضاقت به وضعية النموذج في المحيط، الذي هو هنا العراق. ونضيف بأن الألفة التي حكمت علاقة السياب بالشعراء والكتاب في لبنان، وانتفاء ما لاحظناه في تونس لدى الحليوي من تعرضه لـ «عنْجهية» المصريين و«فرعوْنيتهم» راجعَان لطبيعة بنَاء المركزين معاً، في عناصرهما ونسقهما. ولربّما كانت هذه الطبيعة المتباينة بين القاهرة وبيروت من بين ما ساعد على وجود مؤسسة أكثر حرية في بيروت مع محيط ثقافي له حضوره الثقافي كالعراق، بل مع محيط ثقافي كتونس، حيث تم صدور ديوان أغاني الحياة للشابي، وكانت نتيجة صدوره مشجعة بعد أن انعكست على تعامل دور النشر في بيروت، إبان الستينيات مع النتاج الشعري والتحديث الشعري أيضاً[82]. وإذا كان الشابي عاش تجربة الهجرة التي لا عودة لها، فإن استقلال تونس هيّأ له فرصةَ العودة بعد أن وجد مَنْ يستقبلُ شعْره فيها.

5.2. المغرب كمحيط شعري

يبدو لنا أن محاولة قراءتنا لعلاقة المحيط بالمركز، ضمن بنية المؤسسات المتفاعلة في وضع الشرائط الخارجية للإنتاج الثقافي، ومنه الشعري، تحتاج خطاطتها العامة إلى مراعاة معطيات إضافية تخص المغرب. فما هيأ تونس، من خلال الشابي، والعراق، من خلال السياب ونازك الملائكة والبياتي وبلند الحيدري، كنموذجين فقط للمحيط الذي تناولناه، للبحث في المركز عن منفذ يرفع موانع الداخل، لم يتوفر في المغرب. نقصد بذلك اللقاءَ بين المركز والمحيط في عنصر

82. يقول بهيج عثمان في دراسة له بعنوان الكتاب في سنوات الحرب، مقدمة في أعمال المؤتمر الأول للكتاب اللبنانيين ما يلي :
«وكان الشعر من الموضوعات التي اعتقد الناشرون أنها كاسدة، وغير مرغوبة : وهكذا لقنتهم دواوين حافظ إبراهيم وخليل مطران وبشارة الخوري وعلى محمود طه. وظلت هذه الفكرة مسيطرة على الناشرين حتى شع في سماء الشعر نجم أضاء في الظلام هو أبو القاسم الشابي الذي ما كاد ديوانه «أغاني الحياة» يظهر ويقبل عليه القراء إقبالا شديدا، وما كادت طبعاته تتوالى وتنفد، حتى تزعزعت هذه الفكرة ولم تلبث أن تغيرت تماما بعد ظهور المجموعات الشعرية لبدر شاكر السياب، ونزار قباني ومحمود درويش، فأصبح الرواج حليف الشعراء المبدعين».
عن كتاب قضايا الثقافة والديموقراطية، نشر وتوزيع دار العلم الأولى، 1980، ص ـ ص 104-105.

أساسي تمثله نوعية النص الغائب وقوانين التداخل النصي التي تفعل في إضاءة استراتيجية الكتابة وبرنامجها الشعري، مما أعاق هجرة النص الشعري المغربي إلى المركز الشعري. لهذا نسمّي وضْع المحيط، المحصور في المغرب، بالوضع المركّب. وإذا كانت الدراسات المغربية العديدة منذ الثلاثينيات، على الأقل، قد تناولت علائق المغرب بالمركز الثقافي، فإن ما سنقدم عليه لا يعدو أن يكون خطاطة أولية، تنطلق من وجهة نظر أخرى.

إن الشعراء الثلاثة، الذين اخترناهم في هذه الدراسة، وهم محمد بن إبراهيم وعبد الكريم بن ثابت ومحمد الخمار الكنوني، نماذج تساعدنا على تعيين وضعية الشرائط الخارجية للإنتاج الشعري في المغرب. وهذا أحدُ عناصر اختيارنا لهم في عينة المتون المقروءة؛ فهم يمثلون النص الصدى الذي تندرج ضمنه مختلفُ متون الشعر المغربي الحديث. وعدَمُ هجرة هذا الشعر خارج المغرب تطرح أسئلة على البنية النصية كما على شرائط الإنتاج الشعري في المغرب وعلاقة المركز الشعري بالمحيط الذي هو هنا المغرب. وفصلُنا بين المحيط في المغرب، وبينه في تونس أو العراق، يعود إلى الفرق بين البنية النصية هناك وهنا. إنّ الشابي والسياب هاجر نصُّهما إلى خارج بلدهما فأصبح نصاً أثراً، فيما النص المغربي لم يهاجر خارج المغرب فظل بذلك في وضعية النص الصدى كمُنْفعل لا كفاعل. وكذلك وضعية غيره كمحيط منتج للنص الصدى. وهنا نكون أمام مجالات، منها ما يعود للمؤسسات، وخاصة الثقافية (بما فيها الشعرية) والاجتماعية التاريخية (بما فيها السياسية)، ومنها ما يعود لموقف الذات الكاتبة من الكتابة في خضوْعها أو احتجاجها وخضوعها في آن تجاه هذه المؤسسات. وإذا كنا من قبل في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب حاولنا مقاربة بنية هذا الشعر من داخله وخارجه، فإن الخارج النصي لم يذهب أبعد لاختبار بنية الثقافة المغربية في تاريخيتها، لا في آنيتها فقط. ومن ثم تابعنا الاستقصاء في دراسة بعنوان «تعددية الواحد»، لإبراز سلطة المؤسسة[83]. ونستمرّ في الاستقصاء دونما إعلان عن نقطة معينة للنهاية. وسنحاول تناول كل من المؤسّستيْن الشعرية والسياسية ومواقف الشعراء منهما وفعْلهم فيهما.

1.5.2. المؤسّسة الشعريّة

عرف المغرب، منذ ما قبل الإسلام، وضعاً لغوياً متعدداً. ثم كان الشعر المغربي بعد دخول الإسلام إلى المغرب، وخاصة ما أنتج باللغة العربية، يعتمد كلاًّ من الفصحى

83. تعددية الواحد ضمن كتاب حداثة السؤال، م.س.، ص.57.

والدارجة. ولكل من هاتين الممارستين نصّهما الغائب، رغم التقائهما في الشعر العربي القديم. وهذا النص الغائب من بين الدوال التي اخترقتها الذات الكاتبة في بناء نص شعري له تميّزه.

بالنسبة للغة الفصحى، كان النص الغائب هو الشعر العربي القديم بممارساته المتعددة، والنصوص الدينية إجمالاً. وقد ارتبطت اللغة العربية في المغرب بالإسلام، وبذلك طغت دلالتها الدينية. والشعر الذي نعرفه إلى الآن، باللغة الفصحى، هو من النوع الخضوع لسلطة البنيتين اللغوية والدينية معاً، وقد تجسّدَتا أيضاً في طبيعة التعامل مع النص الشعري الغائب كمقدس. وحتى الدراسات التي حاولت «نفض الغبار» عن هذا الشعر «في تراثنا المغربي الزاخر» كما يعبر عن ذلك باحث حديث العهد هو عبد الجواد السقاط[84] (على غرار أغلب الباحثين في الشعر المغربي القديم)، فإنه وجد نفسه في مأزق بين الموقف القبْلي الذي يصدر عنه وبين انحطاط نموذج مدرسة شعرية مغربية هي الشعر الدلائيّ التي يدرسها. حيث يرى «أن بعض هذا الشعر إنما كان ظلاّ للشعر الذي سبقه أو عاصره، سواء في المغرب أو الأندلس أو المشرق، على أنه في المشرق والأندلس أحسن منه عند بعض الدلائيين الذين جاء أسلوبهم المتكلف المصنوع، ميّالاً إلى الركاكة والضعف، متأرجحاً بين الجمال والجودة حيناً، وبين الإسفاف والهزال أحياناً كثيرة[85].» بل إن هذا «البعض» هو ما يقعّد البنية الشعرية برمّتها. ذلك ما يقوله الباحث نفسه : «أمّا مَا كان يطبع الشعر الدلائي من مظاهر الصنعة والتعمّل، فقد كان استمراراً لما عرفه شعر الفترة من تهافت على ألوان الصنعة وضروب الزّخرف، سواء تعلق الأمر بالأوزان والقوافي، أو تعلّق بطرق السّبك وأفانين الصياغة[86].» واستشهادنا بواحد من الباحثين لجيل ما بعد الاستقلال يهدف إلى توضيح كيف أن غياب الوعي النقدي، والتعلق بالوطنية العمياء، يصطدمان بتناقضات أوليات التحليل، في أفق لهيب الأسئلة.

---

84. عبد الجواد السقاط، الشعر الدلائي، مكتبة المعارف، الرباط، 1985، ص. 13.
وعلى هذا النحو يتعاضد الوعي الشقي والوطنية العمياء في قراءة وضعية الشعر المغربي القديم. ونأتي بباحث آخر هو عبد السلام شقور، لتأكيد سيادة هذا الوعي، من خلال دراسته الجامعية القاضي عياض الأديب (الأدب المغربي في ظل المرابطين)، نشر دار الفكر المغربي، طنجة، 1983 التي جاء في كلمة «اعتراف وتقدير» المنشورة في الصفحة الأخيرة منها «إن طبع ونشر الدراسات التي تهتم بتراثنا من الواجبات المقدسة، إذ في ذلك بعث لماضينا، ودفاع عن هويتنا، وضمان لاستمرارنا، وبناء لمستقبلنا» ص. 399. ولكنه أثناء دراسته لشعر القاضي عياض لا يعثر إلا على سيادة الرداءة، ومن بين ما يقول : «لا أعرف شاعراً بعدت الشقة بين جيده ورديئه بالقدر الذي نجده في شعر عياض، وهكذا ففي الغرض الواحد نجد شعره يتأرجح بين الجودة والرداءة التي ما بعدها أخرى، وهذا يدل على أن الرجل لم يكن صانعاً ماهراً فإذا جارته عاطفة أبدع وأجاد، وإذا خانته لم يتمكن من إخفاء ذلك فيصبح شعره أشبه بالتمارين العروضية التي همّ الناظم فيها، ولا أقول الشاعر، هو ترويض اللفظ، ص. 243. والتشديد من عندنا. هذا نموذج واحد فقط من الأحكام التي يصدر الباحث على «تراث» ينتظر منه أن يكون بعثاً لماضينا وضماناً لاستمرارنا، وبناء لمستقبلنا !
85. المرجع السابق.، ص 287.
86. المرجع السابق.، ص 318.

وبالرجوع إلى الدراسات الخاصة بتاريخ الحضارة المغربية، نعثر على هيمنة غير الشعري لدى باحث مثل محمد حجي، الذي يرى أن الصبغة الدينية هي التي كانت طابع الأدب في العهد السّعدي. وهي «تتجلى في الاهتمام المباشر بهذه العلوم الدينية، وإعطائها الأولوية في مضمار التعليم والتأليف[87].» ويجد باحث آخر هو محمد الأخضر سبباً لذلك في الغزو الذي تعرّض له المغرب في عهوده الأخيرة فيقول :

«وقد ازداد بعد الشقة بين العلوم الشرعية والأدب منذ أخذ البرتغاليون والإسبانيون والانجليزيون يحتلون بعض الشواطئ المغربية، إذ كان لهذا الاحتلال رد فعل ديني قوي لدى الشعب الذي أخذ يلتف، بتحريض من العلماء وشيوخ الطرق الصوفية، حول السعديين فالعلويين، حيث وجد فيهم لنسبهم الشريف سنداً مادياً وتشجيعاً معنوياً لمحاربة العدو وصدّه لا يمكن والحالة هذه أن يعتمد التعليم اعتماداً قويا في هذه الفترة إلا على القرآن والحديث، لتقوية روابط الإسلام التي تجمع بين المؤمنين، ولتمتين الكيان الإقليمي، متخذاً بذلك مظهر الإعداد للجهاد في سبيل الله. وبعد أن يتلقّى الأديب المغربي ثقافة مبنية في أساسها على مبادئ الإيمان، يتخرّج فقيهاً يصطبغ إنتاجه حتى الأدبي بالصبغة الدينية[88].»

تنطبق هذه الشهادة برأيناعلى الأدب المغربي المكتوب بالعربية الفصحى إجمالاً. ولكن التفسير بالأجنبي وحده، في الحالة المغربية، لا ينطبق على مراحل قوة واتساع الدولة المغربية، لأن الوضع اللغوي المتعدد والدلالة الدينية للغة العربية في المغرب يحتاجان إلى تحليل مضاعف. وهو ما كان انتبه له عبد الله إبراهيم منذ نهاية الأربعينيات، فكتب عن علاقة الأدب المغربي بالوضع اللغوي تأملاً بعيداً. ومما جاء فيه :

«ولكن متى كان متيسراً للمغاربة أن ينتجوا أدباً وطنياً يمثلهم؟ (...) وبعد بونيفاس وغارة الوندال وأثناء الفتح الإسلامي إلى أواخر القرن الرابع الهجري كان المغاربة يعيشون بدون تقاليد في حياتهم اللغوية والأدبية، لأن نضوجهم بقي مفتقراً إلى تلقيح أجنبي، إذ أنه انبعث من وجدانهم ولم يأتهم من الخارج، تولّد فيهم من القرون البعيدة التي بقوا أثناءها منطوين على نفوسهم ولم ينتج لهم من رجّة سياسية أو غزو أجنبي مفاجئ، وأخيراً استعرب المغاربة ولكنهم بقوا مرتطمين بمشكلة الذي يفكر

87. محمد حجي، الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين، منشورات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1976، ج 1، ص. 62.
88. محمد الأخضر، الحياة الأدبية على عهد الدولة العلوية، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1977، ص. 34.

بلغة أجنبية عنه، لم يُرب على تقاليدها ولم ينفذ إلى أسرارها..[89].»

لقد قدمت مجلة رسالة المغرب دراسةَ عبد الله إبراهيم كـ «فكرة جديدة» آنذاك. ولكنها لا تزال فكرة جديدة إلى اليوم، لأنها لا تفصل الأدب عن اللغة، كما لا تفصل اللغة عن تاريخها.

إن عرْضنا، هنا، يبتعد عن التأريخ والتفصيل. مع ذلك نميّز بين الوقائع الملموسة لهذا الشعر وبين الإبداعية المغربية، وهما معاً لا يتطابقان كما ساد الاعتقاد بذلك. فالشعر المغربي يقدم على أساس أنه وحده الشعر المكتوب بالعربية الفصحى، فيما هذا الشعر بعيد عن تمثيل الفاعلية الشعرية المغربية في اللغة الدارجة واللغات المغربية الأخرى، فضلاً عن الممارسات الفنية الأخرى التي تتمثل فيها الإبداعية المغربية. وإلى ذلك كان عبد الله إبراهيم فطن أيضاً، في المقالة المذكورة سابقاً.

وعند مراجعتنا للمواقف الحديثة من الشعر المغربي، باللغة العربية الفصحى، تتبين لنا موزعة عبر أربعة خطابات :

أ) خطاب مشرقي عام : يتجاهل هذا الشعر، وهذا ملاحظ في الكتب التي أرّخت للشعر العربي، منها تاريخ الأدب العربي للزيات، وتاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان، وتاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي. والتجاهل في هذه الحالة غير مصحوب بتحليل أو تبرير. وتلك كانت وضعية شعر المغرب العربي الذي لا نجد له ذكراً في هذه الكتب المشرقية. ذلك هو شعر المغرب العربي اللامفكر فيه من قبل المشارقة.

بـ) خطاب مشرقي خاص: وهو المتمثل في رأي شكيب أرسلان عند تقديمه لكتاب النبوغ المغربي لعبد الله كنون، ومما جاء في هذا التقديم :

«ومن أول ما شغل المؤلف به ذهن القارئ قضية خفاء الأدب المغربي على المشارقة، وإنكار كثير من هؤلاء لكثير من مزايا إخوانهم المغاربة. وهو غير ملوم في الاحتفال بهذه القضية، وفي كونه نص عليها في أول كتابه. لأن للمغاربة حقا في المطالبة بمكانهم في الأدب العربي الذي هم من جُملة حَمَلة ألويتهِ، بل من نخبة عمار أنديته[90].»

ولكن مثل هذا الموقف ظل معزولاً داخل المشرق وبين المشارقة، بل إن شكيب أرسلان

89. عبد الله إبراهيم، ماضي الأدب المغربي، رسالة المغرب، ع 18، 20 يوليوز 1949، ص. 2.
90. شكيب أرسلان، عرض وتحليل، راجع النبوغ المغربي لعبد الله كنون، الطبعة الثانية، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت 1961، ص ـ ص 18-19.

هو نفسه توقف عند هذا الحد.

جـ) خطاب أروبي ـ إسباني : تعبّر عنه سلسلة المقالات التي كانت تنشرها مجلة المعتمد بالشمال المغربي في العهد الاستعماري، بإدارة الإسبانية ترينا مرْكَادير. كانت هذه المقالات تحمل عنوان «إلى أين يسير الشعر المغربي؟». وبنية السؤال في العنوان تكشف عن رغبة في الاقتراب من هذا الشعر وتفسير موانعه وحواجزه في آن. ولئن كان هذا الخطاب يصدر عن عدم الرؤية إلى هذا الشعر كنموذج، وفي هذا يتفق مع حكم الخطاب المشرقي العام، فإنه كان، من ناحية أخرى، يبتغي المساهمة في توضيح وضع الشعر المغربي والدفع به إلى مستوى الحوار مع الشعر الأروبي ـ الإسباني. من هنا أيضاً يختلف هذا الخطاب عن الخطاب الاستشراقي، كما يميز نوعية الاستعمار الإسباني الذي لم يكن يعتبر ثقافته كونية كما هو الشأن مع الاستعمار الفرنسي [91].

د) خطاب مغربي : يتحدد، بالأساس، في موقفين متميزين هما كالتالي :

د) 1) أولية العناية المغربية :

نمثل لهذا الموقف بكل من عبد الله كنون ومحمد بلعباس القباج، اللذين أصبحَا محتلّيْن مرتبة الأبوين الرمزيين لمن يختار القراءة العاشقة للشعر المغربي. وقد اتفق كلٌ من كنون والقباج في أولوية عناية المغاربة أنفسهم بالأدب المغربي. يقول عبد الله كنون في مقدمة كتابه النبوغ المغربي ما يلي :

«وقد كثُر عتْبُ الأدباء في المغرب على إخوانهم في المشرق إيّاهم، وإنكار كثير منهم لكثير من مزاياهم، ولكن أعظم اللّوم في هذا مردود على أولئك الذين ضيّعوا أنفسهم، وأهملوا ماضيهم وحاضرهم حتى أوقعوا الغير في الجهل بهم والتقول عليهم، وهو معذور وحسبه أنه لم يقصّر تقصيرهم بل سعى فأخفق، ولا عيب على من بلغ جهده. ونحن نعتقد أننا بتقديم هذا الأثر الضئيل إلى الدوائر العلمية سنزيل كثيراً من التوهّم والتظنن في تاريخ المغرب الأدبي وسنرفع حجاب الخفاء عن جانب مهم من الحياة الفكرية لأهل هذا القطر. وسوف يقتضي تجني إخواننا من بحّاث الشرق على آثارنا وتحاملهم على آدابنا لأن ذلك لم يكن منهم عن عمد وسوء قصد

91. يكفي أن نأخذ هنا موقف كل من إسبانيا وفرنسا، كاستعماريين، من كتاب النبوغ المغربي أو من الصلات الثقافية مع المشرق العربي، حيث الإسبان كانوا مؤيدين لكتاب النبوغ المغربي، وللتواصل الثقافي مع المشرق العربي، فيما الاستعمار الفرنسي منع كتاب النبوغ المغربي، كما وضع عراقيل في وجه الاتصال مع عرب المشرق وإعطاء الأسبقية لنشر اللغة الفرنسية. ومجلة المعتمد بحد ذاتها نموذج دال على الموقف من اللغة العربية والأدب المغربي. فهي كانت تصدر باللغتين العربية والإسبانية، وكانت هيئة تحريرها مؤلفة من مغاربة وغير مغاربة من عرب مثل عيسى الناعوري، إلى جانب كبار الأدباء الإسبانيين مثل فثنطي ألكسندري.

وإنما هو ارتياء واجتهاد[92].»

وهذا القول، على قصره، غني من حيث الدلالة على استحقاق الأدب المغربي مكانته بين الآداب العربية الأخرى ودور المغاربة أنفسهم في العمل من أجل هذه المكانة. وهذه الدلالة كانت بالأساس ردّ فعل، فيما هي محمّلة بأثر تاريخها، لأن الاستعمار أتى إلى المغرب بدعوى أن المغاربة بدون رصيد ثقافي وحضاري. بذلك كان النبوغ المغربي جواباً ثقافياً عن دعوى ثقافية، ولكن كلا من الجواب والدعوى مشروطتان بالوضعية التاريخية وهيمنة الصراع السياسي والحضاري.

ولمحمد بلعباس القباج الموقف ذاته، ولكنه يتوجّه إلى الاهتمام بالشعر المغربي في العصر الحديث، حتّى حدود الثلاثينيات. هذا الموقف استقاه من تعامل الأقطار العربية مع أدبها المحلّي، وتجاوَبَ فيه مع ما أنجزه زين العابدين السنوسي في تونس ومحمد الهادي الزاهري في الجزائر. وهما اللذان وضع كل منهما كتاباً عن الشعر في قطره. يقول القباج بهذا الخصوص في مقدمة كتابه الأدب العربي في المغرب الأقصى :

«منذ سنتين كنت في مجمع ضمَّ ثلةً من أدبائنا وعليةً من مفكرينا فجرى ذكر الأدب العربي الذي تطور في فجر هذا القرن تطوراً محسوساً، وساير العلم والحضارة في تقدمهما وارتقائهما، فساقنا الحديث في الأمة العربية من قطر إلى قطر، واستعرضنا أمامنا شعراء العراق والشام ومصر والسودان والمهاجر وتونس والجزائر، فإذا بنا ـ وإن كنا بعيدين عن بعض تلك الأقطار ـ ندرك حق الإدراك ونعلم علماً يوشك أن يكون يقيناً مقدرة أي أديب من أدباء كل قطر ونعرف حق المعرفة المكانة التي تبوّأها من البيان والبراعة والابتكار، وما ذلك إلا من مزايا حركة النشر والتأليف التي أمدّتنا وأفادتنا كثيراً ومن عظيم اهتمام أهل كل قطر بشعرائه وأدبائه، حيث قاموا أجل قيام بنشر بنات أفكارهم وثمرات قرائحهم.

هذه النظرة هي التي ألقيناها على الشعوب العربية فسرّتنا أتم سرور وطفحنا بها بشراً واغتباطاً، ولكن لما حانت منا التفاتة إلى قطرنا المغربي، الذي هو جزء من أجزاء الأمة العربية، ونظرنا هل له مثل هذه السمعة الأدبية والشهرة العالية، وهل أوتي أدباؤه وشعراؤه ذكراً يرفع مقامهم ويطير شهرتهم، ألفينا من خمول الذكر ما لا ترضى به أمة تنشد الحياة وتؤمل أن يكون لها مركز في الوجود.

في ذلك الحين جال في ضميري، لأول مرة، أن أتصدى للقيام بجمع تأليف يضم

92. عبد الله كنون، النبوغ المغربي، م.س.، ص. 31-32.

بين دفتيه تراجم شعرائنا ومنتخبات من شعرهم ليعطي لكل قارئ صورة صادقة من الشعر المغربي ويفيد كل باحث في الأمة المغربية مبلغ تدرج الأدب فيها وطرق تفكير شعرائها[93].»

هذا المقطع المطول من كتاب منسيّ تتضح فيه الطريقة البرهانية التي أدت بالمؤلف إلى ضرورة اعتماد الذات في الاهتمام بالشعر المغربي الحديث والكشف عن قيمته. وهي بذلك تلتقي مع طريقة عبد الله كنون، ولو من جهة مغايرة، ليتكامل العملان معاً في تقديم الشعر المغربي، حديثه وقديمه في آن. وقد بادر القباج، أوّلا، بإصدار كتابه، ثم تلاه كنون بعد فترة قصيرة.

د 2) المانع الاستعماري

تتضح نتيجة هذا الصراع، التي غيّبت السؤالَ النقدي، في موقف ثان لعبد الله كنون كتبه في جوابه عن سؤال مجلة المعتمد السابق الذكر، حيث يركز فيه كنون على أحادية أثر الاستعمار في ترسيخ التقليد. يقول كنون:

«وإذن فالشعر المغربي له اتجاهٌ واحد معيّنٌ هو حفز الهمم وإذكاء المشاعر وتربية الإرادة والحث على التضحية من أجل حياة الخلود، والشعراء يعتبرون كقواد مظفرين يقودون جيوشهم من معركة إلى معركة حتى يربحوا معركة النصر الأخيرة..!

والشعر بهذا المعنى بعيدٌ عن مفهومه الأدبي الأصيل، فما جعل الله الشعر إلا رجعاً لصدى الأبدية في مواكب الحياة، وشعوراً بالجمال في مجال الطبيعة الفاتنة، واستجابة لوحي الوحدة في الغاب وسحر الأنس في حضرة حواء، وهياماً في أودية الخيال، وشغفاً بتلمح الخالق في وجوه خلقه، واستماعاً لصوت القدرة القاهرة في قصف الرعد وعصف الريح ولصوتها الحنون في زقزقة العصفور وخرير الجدول، وتوَقَاناً ملازما مدى الحياة إلى العوالم غير المنظورة حيث تسعد نفس الشاعر وتتوالى فتوحات قلبه...الكبير. ولذلك فأنا أعتبر هذه الظاهرة التي تسيطر على الشعر المغربي اليوم مؤقتة لابد أن تزول أو تضعف أمام النبع الفياض الذي سينفجر من قلوب الشعراء يوم يدرك الشعب بغيته ويحقق أمنيته في نهضته السياسية والاجتماعية الراهنة[94].»

هو جواب فريد في وقته، لأنه يختلف عن التعريف التقليدي للشعر. ومع ذلك نسأل: هل الاستعمار (المانع لإدراك الشعب بغيته في النهضة) هو المانع الوحيد لقوة الشعر المغربي؟

93. محمد بلعباس القباج، الأدب العربي في المغرب الأقصى، جزءان، ط 1، المطبعة الوطنية، الرباط، 1929، ص ـ ص. أ ـ ب.
94. عبد الله كنون، نهضة الشعر في المغرب، مجلة المعتمد، ع 12، 1948. والتشديد من عندنا.

وهل المرحلة الاستعمارية مجرد مرحلة مريضة ؟

إن اللامفكر فيه لدى جميع هذه الخطابات هو سلطة المؤسسة الشعرية المغربية القديمة التي تفعل في القديم والحديث معاً، في غفلة عن الشاعر. فالنص كتداخل نصي لا ينسى لاوعية التاريخي بسهولة. وجميع النصوص الغائبة، من خارج الشعر المغربي القديم، المتداخلة مع النص الشعري المغربي الحديث، لم تستطع إحلال الرؤية الطبيعية إلى اللغة محل الرؤية المقدسة لها، بما هي تمثل المرجعية «الخالصة» التي يبرهن بها المغاربة على معرفتهم بالأدب واللغة العربيين، وبما هي لغة القرآن أيضاً. وهذه المرجعية هي التي بنْينت المؤسسة التي لم يستطع الشاعر المغربي، قديمه وحديثه، مواجهتها. ومن ثمّ كان هذا الشعرُ خَضُوعاً داخل المغرب وداخل اللغة العربية على السواء. هكذا تتعاضد أوضاع الثقافة والمجتمع والذات في سيادة التقليد.

ويمكن البرهنةُ على عدم كفاية فرضية المانع الاستعماري، كعنصر وحيد، في ترسيخ البنية الشعرية التقليدية وهيمنة المرجعية الدينية والمعيارية على الشعر المغربي الحديث، وخوف الذات الكاتبة من الاستسلام لماء الكتابة، من خلال معطيات عديدة، من بينها :

1) حصول المغرب على الاستقلال لم يخفف مباشرة من وطأة التقليد وسيادته لدى الشعراء الذين يكتبون بالعربية، أكانوا تابعين للسلطة أم معارضين لها[95].

2) نموذج محمد الصباغ يستحق التحليل في هذا السياق. فهو الذي استطاع، عبر لقائه بنص غائب آخر هو الشعر الإسباني، أن يتوجه نحو تبني رؤية متحررة لفعل الكتابة الشعرية، في العهد الاستعماري، ويخترق، رمزياً، سيطرة التقليد. وهذا العنصر هو الذي حقق التجاوب بين الصباغ وفئنطي ألكسندري في إسبانيا، وبولس سلامة وميخائيل نعيمة من الأدباء المشارقة الحديثين[96]، وهو الذي حقق ترجمة ديوانه شجرة النار إلى الإسبانية[97]. ولذلك قال عنه عبد الكبير الخطيبي : «إن محمد الصباغ ينهج طريق الرومانسية الغربية خلال القرن التاسع عشر، سواء في طرائقه الأساسية أو في أبسط تعابيره. على أن حالة هذا الأديب تعتبر ظاهرة منفردة في الأدب المغربي[98].»

95. هناك دراسات عديدة في هذا الشأن قبل استقلال المغرب وبعده، ولا نجد ما يستدعي الإتيان بأمثلة معينة.

96. نعطي كنموذج لذلك مقدمة الشاعر محمد الحبيب لديوان نجوم في يدي، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1965، وكذلك التقديم الذي خصه به محمد برادة، حيث يعتبر «التطابق» بين الشعر وحياة الشاعر هو مقياس شعرية النص.

97. قدم بوليس سلامة لديوان العبير الملتهب، تطوان، 1953، كما قدم ميخائيل نعيمة لديوان اللهاث الجريح، تطوان، 1955.

98. قامت ترينا مركادير بترجمته إلى الإسبانية بمساعدة الشاعر، ونشر الديوان بالإسبانية سنة 1954، ولم تصدر طبعته العربية إلا بعد سنة من ذلك.

وانفراد محمد الصبّاغ بهذه الوضعية يأتي من كونه استطاع أن يخترق البنية التقليدية للشعر المغربي، من خلال انفتاحه على الشعر الإسباني بدل الانكفاء على الذات، كما كان حال البنية التقليدية التي تعاملت مع الآخر في واحديته لا في تعدديته، وبدل إعادة إنتاج بقايا الرومانسية في المركز الشعري، على النحو الذي استسلم له الرومانسيون المغاربة. ولكن محمد الصباغ تخلّى عن هذا المدى الحر، في عهد الاستقلال، بعد أن انتقل من تطوان إلى الرباط، واندمج في النسق الثقافي السائد، وأرغمه المحيط الشعري ليسقط ثانية في شرَكه. هكذا اعترفت به المؤسسة الثقافية التقليدية بعد أن كان شبْهَ غريب عنها وهو في تطوان. وهنا تتضامن الأسئلة.

3) كان الاستعمار مُحتلاً لتونس قبل المغرب، ولكن لقاء الشابي مع نص مغاير للنص التقليدي، وموقفه الذاتي المحمل ببذرة نيتشوية، جعلاه يتعارض مع التقليد وينفصل عنه. وهذا ما أعطاه وضعية الغريب ووضعية الباحث باستمرار عن الخروج من سلطة المؤسسة الثقافية السائدة في تونس.

بهذه البذرة النيتشوية قرأ الشابي وضعية الشعر المغربي في الثلاثينيات، من خلال المختارات التي جمعها وقدم لها محمد بن العباس القباج في كتابه \الأدب العربي في المغرب \الأقصى، فكتب عن جزئه الثاني الذي يضم الشعراء الشبان :

«ما الذي ـ يا ترى ـ قد صبَغ الأدب المغربي بهاته الصبغة المتشابهة وألقى على أنفسهم (أي الشعراء) من هذا اللون الوحيد؟ أهو الشعب الذي ليست له أمان وأحلام غير تلك الأماني والأحلام؟ وليس فيه صور الحياة إلا تلك الصورة الوحيدة التي تمثله في طموحه إلى المجد والحياة؟ أم هم الشعراء لا يعرفون من فنون الكلام غير هذا الفن الوحيد؟! أم هناك شيء آخر له أثره الفعال في طبعهم بهذا الطابع الفرد؟

لا أخال عاقلاً يعلل ذلك بأن الشعب المغربي ليست له من الصور والأماني إلا تلك الصورة وذلك الأمل. بل علة ذلك هو أن هذه الحركة الأدبية التي تريد أن تتصل بالشعب وتشعر بجذوة الحياة لم تزل في طفولتها الأولى.. طفولة التقليد والبحث والتسآل[99].»

إن الاستعمار، بهذا المعنى، كان يدعم التقليد بطريقة غير مباشرة، وهي محاولة هدم الثقافة العربية القديمة والمقدسات الدينية في آن. لكن للاحتماء بالتقليد بنيةً ذهنيةً مترسخةً في الذات، وليست طارئة كما هو في الاعتقاد السائد، ولذلك أثره في سيادة الجماعة على الفرد،

99. عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ضمن كتاب في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، 1980، ص.85.

الذي يكون في سحق ذاتيته مسلماً لإرضاء الذوق العام والمعايير السائدة. وقد أخذ المثقفون المغاربة، منذ الأربعينيات، وخاصة منهم المسكونون بالتحديث الثقافي والاجتماعي، في رصد أسباب أخرى لجفاف الأدب المغربي غير التي حصرها عبد الله كنون في العائق الاستعماري، دون أن يكونوا اطّلعوا على ما كتبه الشابي.

من بين المثقفين الفريدين لهذه الفترة الشاعرُ عبد السلام العلوي الذي كان كتب مجموعة من التأملات ونشرها في مجلة رسالة المغرب، ومن بينها التي تعرض فيها لخصيصة الحياء في الأدب المغربي، بما هو تسمية مغايرة لجفافه. وإذا كان الشاعر ملتزماً بالأخلاق الإسلامية فإنه يفصل بين مجالاتها على النحو التالي :

«والحياء، ولا ريب، من الأركان التي يرتكز عليها الأدب الإسلامي الذي يكره التهتك والمجون والخلاعة، غير أن ذلك مطلوب في دائرة المعاملات والمبادلات الاجتماعية لا فيما يتعلق بالإبداع الفني والخلق الأدبي إذ غايتهما الجمال، والتسلية والخروج من دائرته الضيقة المحدودة بالحياة الواقعية الجافة إلى دائرة أوسع وأفسح يرى فيها كنزاً من الحقائق بالأمثال ويدرك فيها أسرار الكون الغامضة بالإشارات والرموز[100].»

وجفاف الأدب المغربي (حياؤه) لا يعني الفصل بين المجالات، لأنه محكوم بأسباب خمسة، بحسب الشاعر، وهي أثر الشرق الذي يحترم الآدابَ والشرفَ، ثم الدين الإسلامي الذي جعل الحياء من الإيمان، والسبب الثالث هو سيطرة علماء الدين، والرابع انحطاط المجتمع، وأخيراً المستوى الثقافي البسيط للأدباء المغاربة [101]. يأتي هذا التأمل من المغرب في نهاية الأربعينيات ليرى إلى الذات وما ترسّخ فيها من بنية ذهنية تقليدية تخشى ماء الحياة والحيوية (وهو ما يلتقي فيه مع عبد الله إبراهيم بخصوص الأدب المغربي القديم)، على عكس عبد الله كنون الذي حصر جفاف الأدب المغربي وتقليديته في العائق الاستعماري بمفرده.

إن هناك شعراء قاوموا هذه البنية، وجاهدوا من أجل الخروج عليها، من بينهم عبد السلام العلوي الذي تستحق حالته قراءة عاشقة، ومحمد الصباغ الذي كان خروجُه على هذه البنية علامةً على الممكن. تعامل معه المشرق من خلال مكان ثقافي غير مصري، هو لبنان،

---

100. جاء هذا الرأي للشابي في الكلمة التي خص بها كتاب الأدب العربي في المغرب الأقصى لمحمد العباس القباج، الصادر سنة 1929 بالرباط، وكان من المفروض أن يلقيها في قاعة الخلدونية، ولكن لم يحضر أحد فظلت منسية ومفقودة، إلى أن نشر أبو القاسم كرو القسم الخاص بعبد الله كنون في مجلة الحياة الثقافية، التونسية، ع 57، 1990. وقد نشرها لاحقاً في كراسة منفصلة ضمن الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشابي، مؤسسة البابطين،دار المغرب المغربي، تونس 1994.

101. عبد السلام العلوي، أدبنا الخبي، رسالة المغرب،11، 2 ماي 1949.

في الوقت نفسه الذي لم يكفّ هذا المركز الشعري عن اعتبار كل تصنيف للشعراء المغاربة الحديثين غير خاضع لتصنيف عربي شامل، فيؤكد بذلك على هيمنة مؤسسة المركز الشعري قبل الاعتراف بتجاوب الفعل الشعري العربي الحديث [102].

ومما يجعل المؤسسة الشعرية في المغرب متعددة هو السيادة التي كانت للشعر المكتوب باللغة الدارجة في المغرب، وهو المعروف بـ «الملحون». ولم تتم بعد قراءة نموذج هذا الشعر في ضوء العلاقة بالشعر المكتوب باللغة العربية الفصحى. فعبد الله كنون لا يذكره في النبوغ المغربي، وكذلك تجنبه باحثون أيام الحماية من أمثال محمد الفاسي[103]، لأن الاستعمار كان يريد محْوَ الشخصية العربية والإسلامية للمغرب والمغاربة، فأرغم المغاربة، على تعدد ممارساتهم الثقافية، كما أرغم الثقافة العربية، على وسم مرحلة ثقافية كاملة بـ «الانحطاط». وهذا هو الوجه الآخر للاحتماء بالتقليد وأخذه نموذجاً خارج الزمان والمكان.

وكانت هذه الوضعية الشعرية المتميزة للملحون في المغرب شبيهة بالوضعية نفسها في تونس، كما كانت طابع الإنتاج الثقافي للعصر الذي ما زلنا نطلق عليه «عصر الانحطاط». فهذا أبو القاسم الشابي يقول في مذكراته متحدثاً عن الظاهرة نفسها :

> «ثم انتقل الحديث إلى الأدب العامي، فقال زين العابدين : «إن في أدبنا العامي دقة في التعبير، وجمالاً في التصوير، وسعة في الخيال، بصورة توجب الإعجاب الكبير. أذكر أنني طالعت مرة أنا وأبو القاسم قطعة من هذا الفن، يصف فيها صاحبها البرق، فأعجبنا إعجاباً كبيراً إذ أنه قد عبّر عنه بأبرع مما عبرت عنه ألفاظ شاعر، وأبدع مما صورته نفس فنّان.
>
> فقال أبو رقعة : إنني أعتقد أن الأدب العامي بتونس أبلغ من الأدب العربي بها، وذلك لأن أدباء العربية بها تقيّدهم كثير من التقاليد اللغوية والأغلال الشعرية التي توجب عليهم احتذاء من تقدّمهم من الشعراء، زيادة عن أنهم يكتبون بلغة ليست لغتهم، بخلاف من كانوا من قادة الأدب العامي، فإنهم بعيدون عن مثل ما يتقيد به الأديب العربي بتونس. ولذلك يكون من الفرق بين أدب هذا وذاك ما بين أدب الطبع وأدب التقليد[104].»

102. المرجع السابق.

103. راجع، كمثال على ذلك، كتاب سعيد الورقي بعنوان لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت 1984، ونأتي بهذا الكتاب لأنه من بين الكتب المؤلفة أخيراً.

104. يعرض محمد الفاسي للموقف من الثقافة الشعبية وشعر الملحون فيقول :
«والسر في هذا يرجع أولاً لعدم اهتمام جمهور الأدباء والمثقفين عندنا إذ ذاك (يقصد عهد الحماية) بهذه الانتاجات الشعبية، وثانيا لأننا كنا أيام الحماية نحرص على نشر العربية الفصحى، ونعارض في كل نزعة ترمي إلى إضعافها، وكنت لا أريد أن يفهم من الاهتمام بالآداب الشعبية باللغة العامية أنني أناصر نزعة من تلك النزعات التي كان لها روجان، خصوصا بالشرق، وعند بعض المستشرقين من أصحاب الفكرة الاستعمارية».
راجع كتاب معلمة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، القسم الأول، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1986، ص. 12.

هذه الوثيقة تؤالف بين أصوات ثلاثة، من بينها صوت أبي القاسم الشابي. وهي جميعها منتبهة للمؤسسة الشعرية التونسية. ومن الصعب أن نجد انتباهاً مماثلاً في المغرب، مما ترك بنية المؤسسة الشعرية فيه يهيمن عليها التقليد واللاوعي بالمعيارين الديني واللغوي. ويكون موقف الذات الشاعرة هو الخضوع في ممارستها كما في تنظيرها لإلغاء الذاتي في الممارسة النصية ولتمجيد الجماعي في المعايير النصية والأوضاع الاجتماعية ـ التاريخية.

2.5.2 المؤسسة السياسية

حاولنا في مقاربتنا للمؤسسة الشعرية لمس بعض العناصر النصية والخارج النصية التي جعلت من التقليد الشعري وسيادة المعيار طاغيين. وأغلب شعراء الحداثة في المغرب خاضعون لهذه المؤسسة. ومقاربتنا للمؤسسة السياسية الحديثة من بين العناصر التي قد تكون مفيدة في تحليل وضعية المانع الشعري. لذلك فإن اختيارنا لكل من محمد بن إبراهيم وعبد الكريم بن ثابت ومحمد الخمار الكنوني ذهابٌ نحو استيعاب أنماط من العلائق مع المؤسسة السياسية ودورها في استدامة الموانع أمام خروج الشعر المغربي الحديث على بنية التقليد.

كان محمد بن إبراهيم مرتبطاً أساساً بممدوحه التهامي الكلاوي، باشا مدينة مراكش[105]، وعبد الكريم بن ثابت شخصية وطنية سياسية منتمية لحزب الاستقلال، وهو انتماء مصاحب لنشوء حزب الاستقلال في الأربعينيات، ومحمد الخمار الكنوني ابتعد عن كل مؤسسة سياسية. كل واحد من هذه النماذج يقدم لنا وضعية وحالة متميزة.

إن نموذج محمد بن إبراهيم يندمج ضمن الشعر التقليدي، كما رأينا. وهو بذلك يلتقي مع خروج هذا الشعر على شعر المديح النبوي، لأن دلالته التاريخية والاجتماعية مرتبطة بعصر «الانحطاط» ارتباطاً مكثفاً[106]، والاتجاه نحو مديح الشخصيات السياسية. نحن بحاجة إلى بسط هذا الإبدال بتفصيل، ولكننا مع ذلك سنتجاوز عناصره في راهن هذه الدراسة، ونركز على نموذج محمد بن إبراهيم الذي أثار، ولا يزال، جدلاً سياسياً بالأساس لعلاقته بباشا مراكش[107].

---

105. أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة، م.س، ص ـ ص 44-45 من المذكرات والتشديد من عندنا.

106. يلتمس محمد بن إبراهيم النصح والإرشاد من ممدوحه الكلاوي فيقول :
«نعم، أنر لي السبيل، وأرشدني إلى الخطة التي أنهجها، والوتر الذي أضرب عليه، والجهة التي أوجه نحوها دفة الأفكار، لترى مقدرة عبدك المخلص وابنك البار». عن ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون، م.س.، ص. 357. والتشديد من عندنا.

107. وهذا لا يعني أن هؤلاء الشعراء لم يكتبوا قصائد في المدح النبوي، فشوقي له قصائد كما نعلم، ولكن المقصود هو إبدال هذا المدح بمدح الشخصيات السياسية، في الوقت نفسه الذي تخلى فيه التقليديون شيئا فشيئا عن مدح الرسول، ولهذا الإبدال دلالته.

ونحن، هنا، بطبيعة الحال نفصل بين قراءتنا للعلاقة بين المؤسسة الشعرية السياسية من جهة، والمسألة الوطنية من جهة ثانية. فهذه الأخيرة ليست إشكاليتنا في القراءة، كما أنها لم تكن إشكاليتنا في نموذج أحمد شوقي ولا امتداده محمد مهدي الجواهري، ولا لدى غير هؤلاء جميعاً.

هناك بالإجمال ارتباط وتفاعل بين الشعر التقليدي ومديح الشخصيات السياسية التقليدية. ونحن نعلم أن الشعر العربي القديم كان فيه المديح غرضاً من الأغراض المقدمة. والشخصية السياسية هي في الوقت نفسه سلطة رمزية معرفية، إليها يتجه الشاعر باستمرار، ولكنها أيضا سلطة مادية. فعطايا الممدوح هي ما يعيش به الشاعر ويتمكن من الاستمرار في بنية للإنتاج الشعري لم يعد للقبيلة مكان فيها. كما أن حماية الممدوح هي ما يسمح للشاعر بممارسة المُحرّم الديني الذي لا يتعارض مع تقويض السلطة السياسية. هكذا كان محمد بن إبراهيم يضمن حمايته اليومية واستمراره في الإنتاج الشعري من عطايا الكلاوي، كما أنه كان به محتمياً في ممارسة مجُونه وإعلانه له. وبهذا يكون ارتباط محمد بن إبراهيم بالكلاوي شرطاً من شرائط الاستمرار في الإنتاج الشعري. فهذه المؤسسة هي وحدها التي كانت قادرة على مدّه بما هو بحاجة إليه ليسترسل في إنتاج نص شعري تقليدي.

ولم تستطع الحركة الوطنية، ولا الطبقة المتوسطة المغربية، بناء مؤسسات ثقافية مستقلة، أساسها حرية البحث الشعري وبنية حديثة سفلى لإنتاج الكتاب، بغاية إبدال العلاقة بين الشاعر والمتلقي، وبالتالي إبدال البنية التقليدية المتحكمة في الإنتاج الشعري، بما هي شعرية وسياسية في آن. ويصف لنا عبد المجيد بن جلون غياب البنية السفلى الحديثة فيقول في أول مقال له نشر بمجلة الرسالة لأحمد حسن الزيات في القاهرة :

«وبعد، فما هي حالة الأدب العربي بالمغرب اليوم؟ لقد أجهدت نفسي في أن أصل إلى جواب أطمئن إليه عن هذا السؤال، فما وجدت الحقيقة إلا في حالة ضعيفة، فما هي الكتب الأدبية ـ بالمعنى الصحيح ـ التي يصدرها المغرب؟... اعفني بربك أيها القارئ، فالحقيقة مرة، وقلبي يضطرب عند ذكرها اضطراباً[108]. »

ويربط عبد الكريم بن ثابت بين هيمنة التقليد والوضع الاقتصادي العام في المغرب فيقول :

«فالذين يتساءلون عن سبب ركود الحياة الأدبية عندنا ينبغي لهم أن يتساءلوا عن

---

108. وهو ما لم يمنعه من مدح محمد الخامس.

سبب ضعفنا الاقتصادي، وركودنا المادي، وشراسة الحياة التي نحياها ونكتوي بنارها[109].»

بل إنه يذهب إلى ما هو أبعد في الربط بين انعدام الوسائل وسيادة التقليد فيقول :

«أنبغَ في المغرب الآن شاعر وصَفَ المشاكل التي يعانيها المغاربة ونَظم الأحداث فهزّ المشاعر ونفَض[110] النفوس المغبرة والتي غطاها الصدأ؟[111].»

ويتابع طرح السؤال :

«أنبغ عندنا روائيّ أو قصصيّ أوْ موسيقار في هذه الظروف اللعينة التي نعيشها ؟ فلماذا ؟ لسبب بسيط هو هذه الحياة التي نتحمّلها بكل ما فيها من ألوان التعاسة والشرور وهذا العدم الكلي في الوسائل والأدوات.

أبعد هذا يتساءلون لماذا لا يوجد كتاب ؟ وماذا يصنعون بالكتاب ؟ إذا كانوا يعنون أولئك الذين يكتبون بعض الأفكار ويسطّرون بعض المشاعر ويعبّرون عن بعض العواطف فهم عندنا ونقرأ لهم بين حين وآخر. أما إذا كانوا يعنون بالكتاب الذي يحملون المشاعل ليضيئوا الظلمات، الذين يقلبون الأوضاع ويغيرون الأحداث، ويهزون كيان الأمة هزا عنيفاً فهم غير موجودين وأكبر الظن أنهم لن يوجدوا، لأنه لا يمكن أن يخلقوا من الظلام الدّامس والشر المستطير والشقاء الكلي والعبودية المطلقة[112].»

إن هاتين الشهادتين، مع تباعد الزمن بينهما، الأولى في الثلاثينيات والثانية في نهاية الأربعينيات، تتفقان في غياب مؤسسة حرة للإنتاج الثقافي، ومنه الشعري. وهما معاً يشيران لعدم تمكن الطبقة المتوسطة المغربية من أخذ مبادرة إبدال علائق الإنتاج، من بنية تقليدية إلى بنية حديثة. وكلّ ما استطاعته الحركة الوطنية هو تأسيس صحف ومجلات محدودة، ولكنها قبل ذلك ارتبطت بالمؤسسة السياسية أيضاً، على عكس ما تحقق في أروبا التي نشأت الصحافة فيها بمبادرة من المحافل الأدبية، أو الصحافة العربية في المركز الثقافي التي هي الأخرى كانت بمبادرة المثقفين أساساً. هكذا نلمس نتائج متعددة، من بينها :

109. نشرت المقالة في تاريخ 4 ماي 1935، وقد نقلته عن جريدة العلم المغربية، التي أعادت نشر جزء مطول منه في عددها الصادر في 26 شتنبر 1981، بمناسبة الذكرى الأربعينية لوفاة عبد المجيد بنجلون، ص. 6.

110. عبد الكريم بن ثابت، حديث مصباح، م.س.، ص. 50.

111. في الأصل «قض» وهي خطأ مطبعي لاتصالها بـ «الغبار».

112. المرجع السابق، ص. 53 .

1) سيادة الخطاب السياسي واعتباره الحقيقة، وهو من بين ما ألغى الخطاب الشعري كخطاب له حقيقةُ الذات.

2) خضوع الشعري للسياسي، وكان ذلك مضاعفة لضغط التقليد، لأن الشعري، بما هو فردي، ملزم على الدوام بمغادرة الجماعي لإثبات الجمالية المعارضة.

3) ولكن حقيقة السياسي وخضوع الشعر لها أفضى إلى الفصل بين الشعري وغير الشعري في ضوء الخضوع وعدم الخضوع للسياسي وحقيقته.

لقد عرف المغرب الحديث، في عهد الحماية، مثقفاً نادراً هو سعيد حجي الذي توفي وهو في الثلاثين من عمره، سنة 1942. لقد استطاع إدراك أهمية الخطاب الأدبي في تحديث الذهنية المغربية، وهو المطلع على الثقافة الفرنسية والعربية الحديثة، فجعل النهضة التي يتوق إليها المغرب «نهضة حياة، لا نهضة معارضة[113].» كان حجّي ذا نظرة تحليلية شاملة، لذلك حثّ المغربي في بيان له قائلا في نقطته الثالثة «فلتنهض في الأدب والاجتماع والاقتصاد وأخيراً في ميدان السياسة[114].» ولا يهمنا هنا ما هو الأسبق بقدر ما يهمنا هذا الامتياز الذي أعطاه للأدب بل إنه أول من دعا، فيما نعلم، إلى إنشاء .جمعية للأدباء المغاربة، لها فروع في أنحاء المغرب ولا صلة لها بالشؤون السياسية[115].» كما دعا لإيجاد «مطبعة متوسطة بكل مدينة مهمة يديرها مخلص» و«إيجاد مطبعة تامة التجهيز بالرباط[116].» وهي وسائل مادية تقدم إمكانية حديثة لنشر الثقافة باستقلال عن المؤسسات التقليدية، الشعرية والسياسية. وسعيد حجي مسؤول وطني، مثقف وسياسي خبير، يصعب تأويل خطابه تأويلاً استعمارياً أو تقليدياً. فالفصلُ بين الثقافي والسياسي يعود لطبيعة كل ممارسة، والأدب في رأيه هو عنصر القوة. ولذلك فهو يحدّد وظيفة الأدب المغربي في هذا الأفق المستقبلي حين يعلّق على المخاطر التي يعيشها المغرب :

«ولكن قبل أن تطلب هذا الحيز من التفكير في مستقبلنا يجب أن تدوي صيحة عالية في غير وجل (...) كل شيء يتوقف على تلك، فنحن لا نطمع في مرحلتنا الحاضرة أن تصبح أمتنا قادرة في أي ميدان من ميادين الحياة، ولكننا نرغب في شيء واحد هو أن تقدر الأمة حالتها من التأخر والجمود (...) لا يجرؤ على تلك الصيحة العلماء ولا المفكرون ولا المصلحون ولا الفناون إنما يجرؤ عليها الأدباء (...) الأدباء هم الذين يجرؤون على صيحة تردد أصوات الغابرين من أجدادنا العظماء (...) الأدباء

113. المرجع السابق، ص. 54 والتشديد من عندنا.
114. راجع كتاب أبو بكر القادري عن سعيد حجي، دراسة عن حياته ونشاطه الثقافي والسياسي، ص. 108.
115. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
116. المرجع السابق، ص. 44 والتشديد من عندنا.

هم دعائم التطورات الاجتماعية الصحيحة (...) تلك الصيحة هي مهمة الأديب المغربي. فلا يطمع الأدباء المغاربة أن يعيشوا لخيالهم وإنتاجهم كما يعيش الأدباء في أمم أخرى أخذت حظّها من الرقي، فكل مجهودات المغاربة يجب أن تتجه نحو الأمة، فاستقلال الفرد لا وزن له ما دامت الأمة مستعبدة لجمودها، وتذوّقُ الفرد لمظاهر الجمال في الحياة لا يطلب وهو يرى الجهالة تحتل كل جزء من أمته حلَّه أو ارتحل عنه[117]. »

هذه الدعوة الجموحة لضرورة إدراك أزمة الثقافة المغربية وتسليم المهمة للأدباء، رغم أنها تصدر عن توجيه رجل سياسي يرى هو الآخر أن «استقلال الفرد لا وزن له» فيلتقي بذلك مع بنية الإجماع والخضوع لمعياره، تعترف بشكل نادر، في تاريخ المغرب الحديث، بأهمية الخطاب الأدبي. ولكن هذه الدعوة تعضّد الوقائع التاريخية والاجتماعية التي رسخت القوانين الصارمة لتبعية الشعري للسياسي. كان الخروج على المؤسسة السياسية التقليدية يعني مواجهة مؤسسة سياسية هي الأخرى تقليدية، ومن ثم يصبح الشاعر يواجه الموانع لا الحواجز، لأنه لم يستجب لشرائط هذه المؤسسة في توزيع الوظائف بداخلها. والشاعرُ المعترَفُ به في هذه الحالة يكون السياسي هو سبب الاعتراف به والإعلان عن وظيفته، لأنه يثبّت سلطة المؤسسة ويعيد إنتاجها.

ودونما اطمئنان لاختزال التحليل نشير فقط إلى حدود الوعي الممكن الذي أطر الممارسة الشعرية لعبد الكريم بن ثابت، بالنظر إلى نوعية النص الغائب الذي كان يحكم هذه الممارسة، وهي التي تركته بعيداً عن المركز الثقافي رغم قضاء فترة طويلة في القاهرة منذ 1939، على عكس الشابي الذي لم يزر مصر أو محمد الصباغ الذي التقى مباشرة بالشعر الإسباني الحديث في شمال المغرب بتطوان.

إن عبد الكريم بن ثابت كان يعيش بجسده في المركز الشعري، فيما كان ببنيته الذهنية وتكوين لا وعيه الثقافي يعيد إنتاج نزعة التقليد في الثقافة المغربية، رغم إحساسه بضغوطاتها ومآزقها. لقد كان ابن ثابت يخضع لازدواجية السياسي والشاعر فيه، ينيب السياسي عن الشاعر عند الاقتضاء الشعري، والشاعر عن السياسي عند الاقتضاء السياسي. ولذلك رجّح تقليديته على حساب حرية الشعر، وتأخر في الحصول على الإجازة في الأدب العربي إلى أن بلغ السابعة والثلاثين من عمره، وهو ما أفضى به إلى الوقوف عند إعادة إنتاج الرومانسية العربية التي كان الشعر المعاصر آخذاً في تقويضها، بل إنه استسلم للأغراض التقليدية ونسي

117. المرجع السابق، ص. 45.

حاجيات الذات الرومانسية. لقد أصبح المانعُ لدى ابن ثابت، للخروج على تقليديته ونصه الصدى، هو غيابُ الحاجز الشعري الذي يمثله نشر أعماله في المغرب، من جريدة العلم إلى مجلة رسالة المغرب اللتين لم تكُونا تضعان أمامه أي حاجز، فيما المركز الشعري في القاهرة، ثم في بيروت، التي شرعت في الدعوة للشعر المعاصر بقوة في بداية الخمسينات، لم تكن له معه مغامرة اختبار الحاجز الشعري، كضرورة أولية لكل نص أثر ولكل هجرة، كما كان ذلك وضْعُ كل من خليل مطران أو أبي القاسم الشابي اللذين اختبرا هذا الحاجز في القاهرة.

ويأتي الاستقلال فلا تتغير بنيات المجتمع، ومن بينها بنية خضوع الثقافي للسياسي. كان الشعري والثقافي آنذاك بحاجة إلى مؤسسات حرة تستوعب المآزق التي عانى منها تحديث الخطاب الثقافي والمستلزمات الضرورية لفرض سلطته في وضعية مركّبة للمآزق الاجتماعية والتاريخية والثقافية، التي تمنع التحديث وانبثاق تعدد الحقائق والخطابات التي يعيد بها المغربي بناء صورته وصورة العالم، ويندمج في حركة الثقافة العربية والإنسانية. وهنا يكون نموذج محمد الخمار الكنوني مفيداً في رصد هذه البنية من مكانها الخفي، ما دامت المؤسسة السياسية هي وحدها التي كانت تمتلك الصحافة والمؤسسات الثقافية (في غياب صحافة ثقافية ومؤسسات نشر الكتاب وجمعيات ثقافية حرة). إن الكنوني نقيض كل من محمد بن إبراهيم وعبد الكريم بن ثابت. آمنَ طيلة حياته بأن مهمته هي الإخلاص في البحث عن الشعر، وعن قصيدة لها إمضاء دمه الشخصي، في زمن لم يكن فيه الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي يسمح بذلك، خارج بنيته المتعارضة مع المغامرة الثقافية الحرة. وإذا كان الاستقلال حَمَل أملاً إلى الكتّاب الشبان، الباحثين عن أفق حر، في المؤسسة السياسية، الوطنية والتقدمية، بمشروعها المعارض للسائد في المجتمع والدولة، وبما تنفرد بملكيته من صحافة ثم مؤسسات ثقافية، فإن الوقائع بدّدت هذا الأمل بإعادة إنتاج البنية السائدة وشرائطها. ولذلك أدّى هذا العشقُ النسكيّ للشعر لدى الكنوني إلى التعامل مع المعرفة الشعرية الواسعة كمدخل لكل ممارسة نصية حرة، وإلى الابتعاد، في الوقت ذاته، عن كل مؤسسة سياسية، ومغادرة المؤسسات الثقافية التابعة للأحزاب السياسية، بعد أن أدرك عوائقها الجديدة لاختيار حرية الشعر والشاعر في الرؤية إلى الذات والإنسان والعالم. وهذا الموقف النقيض عرّضه لمعاناة نتائج المؤسسة السياسية (التي تُخضع الثقافة إلى سلطتها) في توزيع الأدوار الرمزية وتعيين الوظائف، فكان مصيره هو التهميش الفاتك. ذلك ما جعله يمتنع عن النشر منذ 1972، ويختار صمتاً به يحاكم زمناً برمّته. ثم كان إلغاؤه باللباقة حيناً وبالتعنيف أحياناً أخرى، وخاصة من طرف المؤسسة السياسية التقدمية التي تتعامل بشراسة مع كل من يبحث عن حرية الخطاب الثقافي، ومنه

الشعري. ولكن محمد الخمار الكنوني عاد لمقاومة الصمت بإصدار ديوان رماد هسبريس، وانتفض على الأسوار التي تعتقله فكتب ونشر قصائد لها نقد المؤسسة السياسية، من بينها قصيدة بعنوان «رجال ال خ ر ا ئـ ط». وتوفي محمد الخمار الكنوني في 25 مارس 1991، (ونحن نقوم بالتصحيحات الأخيرة لهذا الجزء الرابع) ليُضيءَ صرخةَ الشعراء المغاربة التي يذكرنا بها ما كان قاله عبد المجيد بن جلون عن الشبيبة المغربية المتوقدة في الثلاثينيات :

«والنهضة المغربية تقوم على أكتاف الشّباب الناشئ، فهناك شبابٌ يكتبون لأنفسهم، ويقولون الشعر لها أيضاً، وربّما أطلعوا بعض أصدقائهم على ذلك، وبعد هذا فإلى ظلمات الدرج، حيث يعلم الله وحده ما يكون بها..[118].»

أو ما كتبه عبد السلام العلوي، في نهاية الأربعينيات، عن «غربة الأديب» في المغرب، حيث يلاقي في نشأته :

«إعراض الناس إن لم نقل احتقارهم لميوله ونزعاته، فالوسط الذي يعيش فيه يجهله ويجتويه، لأن داء الأدب الذي يعيش فيه أصبح من الأدواء الفتاكة التي يجب أن يتوقاها الإنسان حتى لا يصاب بها. فإذا كان الفقر حليفه ـ وما أكثر ما يلازم الفقر الأدباء ـ لم يكد يلقى رحيماً ولا معيناً ولا معزياً له يستطيع بمساعدته المادية والروحية أن يتابع سيره نحو غايته السامية ألا وهي الكمال في الإبداع والخلق والإيجاد[119]. »

وهو نفس المصير الذي يلاقيه عندما يتقدم في المقاومة ويستمر في الإنتاج :

«فإعراض الجماهير عنه وعن منتوجاته هو هو، فلا إعانة ولا تقدير ولا عطف، فيبقى الأديب وحيداً منفرداً لا يتصل إلا بخلاّن يحسون بما يحسّ ويشكون مما يشكو فتجمع بينهم إذ ذاك الوحدة وتؤلف بينهم الغربة[120].»

أصبحت هذه الغربة مضاعفة، بعد الاستقلال، بشكل يستعصي على التحليل ذي البعد الواحد. إنّ الشاعر (والأديب عامة) لم يعد يواجه فقط ندرةَ وسائل نشر إنتاجه، ولا مجتمعاً يتعاظم فيه التقليد، أو يختار القيم المادية ويمجّد التوجهات العلمية ذات النفع المباشر، وما يرافق ذلك من انحياز للغة الفرنسية، التي لم تنتشر في المغرب إلا بعد الاستقلال، وهي

118. أبو بكر القادري، سعيد حجي، الجزء الثاني، دار الثقافة، 1982، ص ـ ص 76-77-78.
119. عبد المجيد بن جلون، الحياة الأدبية بالمغرب، عن جريدة العلم، م.س.، ص. 6.
120. عبد السلام العلوي، غربة الأديب، مجلة رسالة المغرب، ع 9 ماي 1949، ص. 5.

القوية بما ترمز إليه من حداثة ثقافية وامتياز اجتماعي، ولا مآزق عدم عبور خطابه من المركز الشعري، وهو المؤشر على بلوغ مرحلة الجواب عن أسئلة الذات والمجتمع واللغة، وبالتالي أحقية خطابه في التداول. بل إنه أصبح ملزماً بالخضوع إلى السياسي الذي يتبنى المواقف والاختيارات النقيضة للسائد فيما هو يدعم التقليد كشرط لوجوده.

أتى السياسي، الوطني والتقدمي، ليعضد التقليد بنيته الذهنية ووعيه الممكن، وليستمدّ منه أسسَه النظرية في الحقيقة والسلطة. لذلك ظهر اختيارُ معرفة أخرى، أو التعاملُ مع السياسي من مكان حرّ غير مكان الانتماء المباشر للمؤسسة السياسية، وكأنه عصيان للسياسي، أي أنه يفتح أفقاً لعلائق أخرى بين الإنسان وذاته ومجتمعه والكون الذي يعيش فيه، هي نهاية الحقيقة الواحدة للسياسي. وكانت النتيجة هي إلغاء السياسي لكل ما يصدر عن خارجه، عن طريق توزيع الأدوار وتعيين الوظائف الرمزية. وقد انضافت سلطة السياسي المادية (لأنه المالك الوحيد للصحافة والمؤسسات الثقافية التي تقوم بتوزيع الإنتاج) والرمزية (تعيين الوظائف) إلى مجمل العوائق الاجتماعية والتاريخية والثقافية المركبة، لتمنع صياغة رؤية حرة للإنسان والأشياء والكون، ولتمنع ترسيخ الاستمرار في الإنتاج الثقافي، وتداول حقائق مغايرة، من بينها حقيقة الشعري التي طالما غيبها الديني والسياسي قديماً، كحقيقة من بين حقائق متعددة للإنسان كمجهول في حياته وموته.

هكذا ساهمت سلطة السياسي، مع سلطة الأوضاع المركبة للاجتماعي والتاريخي والثقافي، في إلغاء الممكن الثقافي والشعري، وعزل الفاعليات المتوقدة حتى تبلغَ حتْمَ الاندماج في السياسي، أو الندم على الاختيار الحر والاحتماء مرة أخرى بالسائد، أو حتم الصمت.

هو الصمت يعقُب فترة انبثاق ذات شابة متوقدة. صمتٌ يتجاوب مع صمت محمد الحليوي في تونس. انتحار رمزي. شفاء من جسد حيّ. والطرقُ إلى الصمت في المحيط أو المركز عديدة. ولكن نموذج الصمت لدى محمد الخمار الكنوني إلى أواسط الثمانينيات ينادي على صمت آخر لغيره من الشعراء. لا نختزل صمت شاعر في عوائق المؤسسة الثقافية ـ الشعرية والاجتماعية ـ السياسية، ولكن هذا الصمت يتكلم في الشعر المغربي الحديث. إنه أُفق آخر للتحليل والتأويل. يرحل الصمت ليعود. وفي الصمت يجدر أن ينغرس خطابٌ آخر، ليرحل فيه بدوره إلى حيث يسائل ويستقصي تعدد الصمت، وهو الذي حاولنا لمسه في نموذج واحد هو نموذج محمد الخمار الكنوني. كان الصمت لديه وكانت الكتابة مجدداً. غيرُه

كان للكتابة وكان للصمت. لم تبدأ الرحلة إلى مسافة تستحق الرحيل. عتمات. دهاليز. سؤال يُفسح في شرعية الخبيء، راحلاً أو عائداً من غيْر استسلام لصمْتٍ لا يصْمُت.

الفصل الرابع

مآلُ الحدَاثة

يبدو أن المرابط، التي وقفنا عندها، قد هيأتنا عبر خطوط السفر ومنعرجاته، حيث القراءة المتعثرة هي المسعى الوحيد، إلى مقاربة مآل الحداثة. لم نفارق السؤال، منذ اللحظة الأولى، ولكنه في هذا الجزء الرابع جرّب ملازمة المعتم والمضيء بغاية التأمل. ونصل في هذا الفصل الأخير إلى مقاربة تركز على القضايا الأساسية التي سبق لنا اختبارها، بغاية استدراجها نحو وضع مشهد مركّب، له من الشعري والتاريخي بقدر ما له من الشعري والفكري.

1. مساءلةُ الحداثة

اقتحم الشعر العربي مشروعَ حداثته في هذا العصر منذ ما يقارب القرن. وصاحب الاقتحام متاع معرفي منشبك برؤيات وممارسات تنظيرية ونصية لها أمكنتها المتعددة، كما لها استراتيجياتها وبرامجها، متفاعلة مع الخارج النصي ومنفعلة به في آن. إن تاريخ الشعر العربي الحديث مليء بالثقوب، ونسيجه لا يخفي الشقوق. وها هي الحالات التنظيرية والنصية تستوقفنا، كما تستوقف غيرنا، بحجة الرؤية إلى مشروع له إنجازاته العيْنيّة. ليس هذا قليلاً. في المركز الشعري أو محيطه تستوقفنا الحالات، بأوضاع تاريخها وإبدالات بنياتها. هنا وهناك تتوزع محاور الحالات، وتختار كل قراءة مسارها (مصيرها؟) في ضوء المواقع العربية والدولية.

لهذه الحالات صرخة الأزمة، وبها افتتحنا القسم الأول من الدراسة. تحولت البداية، التي اختارتها التقليدية، إلى مشهد معمّم يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة. والتقليدية

المترسخة سؤال تنذهل به مصائر الخطابات في نقدها المتتالي للتقليدية المنتصرة على الدوام، فضلاً عن مآزق الخطابات المضادة، في الممارسات التنظيرية والنصية، من الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر والكتابة. صرخة تعجّل فعْلَ المهماز، من الهزائم إلى الخيبات.

لا نتأسف على شيء إذا نحن قلنا إن سؤال الشعر هو سؤال الثقافة العربية الحديثة بامتياز. ولا نتهيّب إذا نحن أقصينا هذا الحقل أو ذاك، في المعرفة وخارجها، من أجل إعلان هذا الامتياز. مراحلُ القراءة هي التي قادتنا إلى ذلك، لأن الشعر تجمهرت فيه وحوله قضايا ثقافة ومجتمع يبحث عن لحظة الانفلات من الهيمنة. تلك عذاباته. والجروح المتآزرة في مدار الشعر تدمي. باسم الدين أو الإنسان أو التقنية، لا فرق.

والحداثة، في العالم الصناعي، هي الأخرى منكشفة المآزق، والتهديد لم يعد مجرد تهديد. فأوضاع العالم الصناعي، في المناطق المتباعدة، من اليابان إلى أمريكا، مروراً بأروبا، تؤكد أن الحداثة كما رسَمتْها نظرياتُ وإيديولوجياتُ القرنين الثامن والتاسع عشر، هي ذكرى لما كان وما لم يكن، بعد أن أصبح خطاب ما بعد الحداثة يهيمن على القيم والتصورات.

هي حجة مضاعفة لمساءلة حداثتنا الشعرية. ولكنّ هذه المساءلة ستتخذ، في هذا الفصل الأخير، من المنزع التنظيري مجالَها الحيوي، وفاءاً لاستراتيجية القراءة. وهكذا فإن الشعرية العربية المكبوتة، بوصفها مفاهيم وتصورات وقيماً، تواجه بدورها صرخة المآزق، لأن السؤال ظل فيها مُغيّباً، بما هي تتبنّى إشكاليات غيرها. وعلى الشعرية المفتوحة، التي نختبرها، أن تفسح في السؤال المتعدد مكانه في البناء والهدم على السواء.

1.1. جهة المساءلة

رسخت التقاليد النقدية القديمة، في كل الشعريات، مفهوم المعيار. وكان النقد العربي القديم حدّد هذا المعيار من خلال مفهوم للنقد، يقوم أساساً على ما سبق لابن سلام الجمحي أن وصل فيه بين نقد الشعر ونقد المال، أي تمييز الحسَن من الرديء[1]. لهذا المفهوم كلّ من المعيار والحقيقة والسلطة، وهي جميعها تتشخص في المعرفة التي توجه القراءة وتضبطها. هذا المفهوم لا يزال فاعلا في راهن النقد العربي، وهو ما لم يعد يقبل به حتى بعض نقادنا

1. يقول ابن سلام :
«وقال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر استحسنه فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال : إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف : إنه رديء! فهل ينفعك استحسانك إياه!». طبقات فحول الشعراء، م.س، ص. 7.

التقليديين[2].

وتصور النقد كمعيار وحقيقة وسلطة ظل متحكماً في الممارسة النقدية الأوروبية إلى أن جاءت الشكلانية الروسية لتعطي الأسبقية للوصف والتحليل بدل المعيار القضائي. والخروج على النقد المعياري نزوح إلى مغادرة الناقد ـ القارئ مكان الحقيقة والسلطة، رغم أن السلطة منتشرة كالسرطان في كل ما يحيط بنا[3] ويحكمنا.

ولكن اختيار مكان الوصف والتحليل يتطلب المساءلة. بمعنى أن المعطى المقروء، بقضاياه النظرية والنصية، يتبدى في مشهد مسار له منعرجاته والتواءاته، وبالتالي حواجزه. ويتوجب على القراءة الواصفة أن تتأمل ذاتها فيما هي تتأمل المعطى المقروء. والمساءلة انتهاجٌ لطرائق التأمل، لا تستجلب أجوبة نهائية بقدر ما تُعيّن المواقع التي تنتظر معاودة الغزو، كضرورة منهجية لمغادرة القناعة واليقين، ولتقويض مفهوم النهاية. والمساءلة، في هذا السياق، اختيار للانهائية القراءة، وانبثاق أمكنتها المتعددة. تلك بعض غايات الشعرية المفتوحة.

لقد سبق لنا، في مقدمة الدراسة، أن أفدنا من تعريف هيدجر لمعنى السؤال، ونرجع إلى الاستشهاد ذاته لنضع استمرار رحلتنا ضمنه. يقول هيدجر :

«ولا ينبثق السؤال عن ماهية شيء، مّا، إلا عندما يصبح الشيء ـ الذي توضع ماهيته موضع التساؤل ـ غامضاً وملتبساً، إلاّ عندما تصبح العلاقة بين الإنسان وما هو موضوع التساؤل واهنةً أو مزعزعة[4].»

السؤال، بهذا المعنى، ليس ممكناً إلا في حالة اختلال العلاقة بين الإنسان وما هو موضوع التساؤل، وهو هنا الشعر العربي الحديث، وتنظيراته. وهو، من ناحية ثانية، الإنصاتُ إلى ما يحدثنا به الخطاب التنظيري، وكذلك مجموع المفاهيم والتصورات والقيم الأساسية التي تشغل النص وتحدد حداثته.

---

2. يقول أحمد الخلاصة عن وضعية النقد المغربي في الثلاثينيات :
«لكن النقد هناك لا يعتمد على مقاييس معينة، ولا يتوخى إبراز ما في الآثار الأدبية من قيم فكرية وجمالية، وإنما يكون تعبيراً عن إعجاب الناقد أو نفوره (...) وليس معنى هذا أن النقد الذي نمارسه اليوم قد أصبح على أحسن ما يرام، كلا، بل لا تزال عوامل غير موضوعية تدخل فتفسد على الناقد ذوقه، شاعر الحمراء في تاريخ الأدب المعاصر، م.س، ص. 11.

3. راجع على سبيل المثال «درس» رولان بارط الذي أفاد فيه من ميشيل فوكو، ومما جاء فيه :
«وماذا لو كانت السلطة متعددة مثل الشياطين؟ إنها يمكن أن تقول عن نفسها : «إسمي كثرة كثيرة». في كل مكان، وفي جميع الجهات. جهة الرؤساء والأجهزة كبيرها وصغيرها، وصوب الجماعات المقهورة أو القاهرة : هناك في كل مكان أصوات «مشروعة تعطي نفسها الصلاحية لتسمع خطاب كل سلطة، وأعني خطاب الغطرسة».
درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص. 11.

4. راجع الجزء الأول من هذا الكتاب، التقليدية، م.س، ص. 24.

2.1 أولويات المساءلة

تعرض النص وتنظيراته المتعاقبة، في الشعر العربي الحديث، لإبدالات، منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر. بين كلّ إبدال وآخر عتمةٌ لا نستطيع الآن بلوغ إضاءتها. وتنكتب هذه الإبدالات في تقاطع مع تأويلات مفاهيم الحداثة في شعرنا العربي، هي التقدم والحقيقة والنبوة والخيال (أو التخييل) من خلال انفصالات في الممارستين النصية والتنظيرية، عبر جميع نماذج الممارسة الشعرية. وهذا القانون العام يتضح أكثر بالانتقال إلى المتون والعناصر، وأسبق ما يتميز به، في هذه الحالة، هو الانفصال الأولي بين التقليدية والممارسات الشعرية اللاحقة متضامنة مع تنظيراتها.

إن الانفصال الأوليّ بين الشعراء التقليديين والشعراء الرومانسيين العرب والمعاصرين يضمر موقفاً شعرياً ووجودياً، في آنٍ، له التصدع كسمة على جسد النص وتنظيره. وبإعادة بناء سلسلة الانفصالات (من غير نسيان العتمات التي تتخللها) يبرز خطّان متعارضان هما البدايةُ والهدم، يلازمان إبدالات البنيات الشعرية وتنظيراتها في الوقت الذي يتجاوبان فيه مع الأوضاع الاجتماعية ـ التاريخية للعالم العربي الحديث، وهو ينتقل بين قطبي الهزيمة وإعادة بناء الذات، كما يتجاوبان مع الإبدالات المعرفية ـ الشعرية خارج العالم العربي، وخاصة في أوروبا، حيث يكون البحث عن السؤال وجوابه. على أن سيادة الاجتماعي ـ التاريخي تتجسدن بالأساس في حركة التحرر العربي، التي تظل الموجّه والضابط لانفجار البداية أو الهدم.

قد تطاوعُنا المقارنةُ في الاستدلال. وضعيةُ الانفصالات والإبدالات في الشعر العربي الحديث، ممارسةً نصيةً وتنظيريةً، يمكن أن نقرأها في ضوء شعريات أخرى، قديمة وحديثة، عربية وغير عربية.

وأول ما نقصده هو إبدال بنية الشعر العربي القديم بالانتقال من الكلام إلى الكتابة، ومن التشبيه إلى الاستعارة. هذه القطيعة، المعتمدة هي الأخرى على البداية والهدم، تعثر على مرجعيتها في الإبدال المعرفي ـ العلمي الذي كان يسود العصر العباسي الأول. فظهور المعتزلة والاتجاه العقلي إلى جانب ترجمة الثقافات غير القريبة من الحقل الثقافي الإسلامي، من يونانية وهندية وفارسية، ثم ازدهار العلوم الطبيعية والبحتة، وسيادة الكتابة، كلها بتفاعلها مع الاجتماعي ـ التاريخي جعلت الشعراء يُحسّون بتخلف الممارسة الشعرية عن الحقول الأخرى. وكانت القطيعة انتماء لأرضية معرفية تتبدل معها الرؤية إلى الوجود والموجودات كما تتبدل معها الحساسية.

وفي أوروبا الحديثة تمكننا الانفصالات النصية وإبدالات ممارستها من رؤية أسبقية المعرفي وتفاعله مع الاجتماعي - التاريخي. كانط وهيجل وماركس وفرويد وسوسير في حقول الفلسفة وعلوم التاريخ والاقتصاد والاجتماع وعلم النفس واللغة، أو حقل العلوم الطبيعية والبحتة كيونج وفرزنيل اللذين وضعا أسس النظرية التموجية للضوء، أو آبيل وغالوا المحدثين للجبر الحديث، أو لا فوازيي ودالتون الكاشفين عن عجائب الكيمياء، وكذلك في الحقل الفني كما هو الشأن بالنسبة لفاجنر في الموسيقى أو رونوار وفان غوغ وماتيس في الرسم. هؤلاء وغيرهم في حقول معرفية أخرى، متفاعلة معطياتهم العلمية والفنية مع ما أحدثته الثورة الفرنسية ومدافع نابليون، ثم الحروب المتتالية، دفعوا بالشعر لتأمل بنياته وإبدالاتها، مبدّلاً بذلك رؤيتَه إلى اللغة والمجتمع والجسد.

وتمنحنا تجربة اليابان الحديث إمكانية المقارنة كذلك. إن تحديث الشعر الياباني، ببذخه القديم، يتجاوب مع ما يعرف في التاريخ الياباني بإصلاحات ميجي الذي أدخل اليابان إلى العصر الحديث، عبر الانفتاح على المعارف الأروبية المعاصرة له، وتبنّي نموذجها، في الحقول العديدة، التقنية والعلمية والفلسفية والفنية والأدبية. هكذا كانت بداية إبدال بنية الطّانكا والهايكو، إيقاعاً ولغة، وتجلت التداخلات النصية مع الشعر الرمزي الفرنسي على الخصوص. ولكن نتائج الحرب العالمية الأولى وزلزال طوكيو سنة 1923 كانا مؤثرين على موقف الشعر الياباني من التحديث بنموذجه الغربي. فعلت هذه الكوارث الاجتماعية - التاريخية والطبيعْية في تيْسير أمر الاتصال والتفاعل مع الحركات الشعرية التدميرية في الغرب، وخاصة السوريالية والواقعية الاشتراكية. وأفضت الحرب العالمية الثانية، بعد ذلك، وكوارثها على اليابان، إلى مساءلة العلاقة بالنموذج الشعري الغربي، ثم التخلي عنه في بناء نص شعري ياباني حديث[5].

لهذه التجاوبات أوهامُها النظرية التي ليس بإمكان راهن البحث أن يقف عليها، لأن المساءلة تبلغ حدود الحتميات والغائيات. ولكن هذه الخطاطة لا تزال قابلة للاشتغال. كنا تأملنا من قبلُ كلاًّ من البداية والهدم في دراسة مستقلة[6]. وحاولنا الاقتراب من بعض قضايا الإبدال الشعري في الحداثة العربية ووقفنا على ثلاثة قوانين أولية لهذا الإبدال، هي :

أ) القانون الأول : فاعلية الحدث السياسي في طرح بنية السؤال - النقد. وهذه الفاعلية

---

5. راجع بهذا الخصوص مقدمة ياسوشي إينو، وطاكايوكي كيوكا، وماكوطو هوكالكتاب :
Anthologie de La poésie japonaise contemporaine, coll. du monde entier, NRF, Gallimard, Paris, 1986, p-p. 7-11

6. راجع دراسة لنا بعنوان: لـ .مساءلة الحداثة، مجلة الكرمل، ع 12، 1984، وقد أعيد نشرها في كتاب حداثة السؤال، م.س.، ص. 131.

متجلية في التاريخ العربي الحديث على الأقل، إن نحن لم نطرح وضعية العالم الحديث في أروبا وآسيا وأمريكا. فهزيمة 1919 في مصر، و1948 في فلسطين، وهزيمة 1967، والاحتلال الإسرائيلي لبيروت 1982، دعمت جميعها طرح أزمة الحداثة الشعرية. كما أن هناك انفجارات سياسية، مثل صعود الحركة الوطنية المصرية في الثلاثينيات، وانقلاب مصر 1952، واتساع حركة المقاومة في المغرب العربي أثناء الخمسينيات، والإعلان عن الثورة الفلسطينية وحضورها المكثف في نهاية الستينيات. وهذه الانفجارات شجّعت على تبني الجواب الشعري.

ب) القانون الثاني : أهمية العودة باستمرار في العصر الحديث إلى الغرب لاستلام الجواب عن السؤال الشعري للحداثة. وقد كانت هذه العودة تبحث عن النموذج في نجاح الغرب من ناحية، والممارسة النصية الهادمة في الغرب أيضاً. وعن طريق العودة إلى الغرب تتحدد البرامج والاستراتيجيات الشعرية للحداثة العربية.

ج) القانون الثالث : يترافق خطّا البداية والهدم مع وضع التنظيرات والممارسات النصية موضع الإلغاء. وبه يتم رجّ شجرة النسب وإعادة بناء السلالات الشعرية، بحثاً عن أصول أخرى لحقيقة أخرى تقود إلى التقدّم بواسطة لغة نبوية حديثة لا تفارق الخيال (أو التخييل).

هذه القوانين الأولية موقتة، بمعنى أنها لا تفضي مباشرة إلى القول بحتمية الربط بين عناصرها والإبدالات الشعرية. فما يمكن أن نلاحظه منذ التقليدية، التي تهيأت لها أسبابها مع بناء الدولة المصرية الحديثة في القرن التاسع عشر، يخفي قوانين أخرى لا نعلم بها الآن، وقد أعْفانا ملارمي، على سبيل المثال، من القول بالحتميات في الممارسة النصية وهو يرى أن الحكومات تتبدّل ولكن البيت لا يتبدل[7]. لأننا إذا كنا لسنا متى حصلت بعض الإبدالات فذلك لا يعني أننا نعلم كيف حصلت (تلك هي العتمة التي تكلمُنا). فإذا راجعنا الشعر المعاصر بمفرده نلاحظ أنه عثر على عتباته الأولى، مع الشعر الحر في 1947 (قصيدة الكوليرَا لنازك الملائكة «استجابة» لانتشار الوباء في مصر، وهي تختلف عن قصيدة السياب «هل كان حباً؟»)، بل قبل ذلك مع زكي أبو شادي. وهذا الوضع يصدق أيضاً على الشعر المعاصر الذي تأخر ظهوره في المغرب. ولكن التوافق يساعد على فسح المجال أمام هدم المعايير والتصورات التي لم تصمد أمام الهزائم، والتي يكون الحدث السياسي مجرد عنصر مشجع على اختيار طريق أخرى للبداية.

7. Mallarmé, La musique et les lettres, *Oeuvres complètes*, op. cit., p-p. 643-644.

3.1. لانهائيةُ الانفتاح ووضعيةُ الذات

ذكرنا من قبل أننا نستعمل البنية كفرضية منهجية تتغيّا الإحاطة المتجانسة بالظواهر المختلفة. وهذه البنية مستعملة، أيضاً، بتحديد سوسير لها، كعلاقة متفاعلة بين العناصر. ولكن البنية ليست مغلقة أيضاً، بل هي منفتحة. من هنا يأتي الانتقال والإبدال، بمعنى أن هناك صيرورة هي التي كانت الدراسات تركز عليها فيما الانفصال ظل متخفياً. وظروف الانتقال من بنية إلى أخرى، أو إبدال بنية بأخرى، سميناها بالعتمة الساكنة في الانفصالات، لأن نظريات ظروف الانتقال افتقدت المسالك الوضيئة التي كانت تبتهجُ بها. وعندما نفرق بين ظروف حصول الإبدالات وكيفية حصولها، فهذا يشير إلى أن الشرائط الخارجية، التي كانت محددة في الاجتماعي ـ التاريخي كحتمية، لم تعُدْ واحدة، حيث أصبحت التداخلات النصية بدورها عنصراً فاعلاً، إضافة إلى أن العناصر والقوانين الداخلية للنص لها فعلها أيضاً، ومنها الملء والإفراغ اللذان تناولناهما سابقاً.

وجميع نظريات الظروف الخارجية، من اجتماعية، وبنيوية تكوينية، ودلائلية، تغفل عنصراً ضرورياً لا بدّ منه عند الانتقال، هو الذات. فالإبدال ليس مجردَ استجابة لشرائط خارجية، ولا انبثاقاً حتمياً عنها، ولا نسقاً للانتظارات. إنه فعْلُ الذات الكاتبة التي ألغتْها النظريات الأخرى عندما ساوَتْ بين الشعر وغير الشعر أو بين الشاعر وغير الشاعر. لن نعيد هنا ما تناولناه في مقدمة الدراسة بهذا الخصوص، ومع ذلك نؤكد أن صدورنا عن فعل الذات في الإبدالات الشعرية يعترف، في الوقت ذاته، بغوامض هذا الفعل ما دامت نظرية الذات لم تتأسس بعد.

لقد سبق وقلنا إن الاختلاف بين التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر هو الإحساس بالتصدع لدى كل من الرومانسي العربي والشاعر المعاصر. ذلك ما هدتنا إليه كتاباتُ خليل مطران وجبران خليل جبران والشابي بالنسبة للرومانسية العربية، أو نازك الملائكة (في مقدمة ديوانها الأول) ويوسف الخال وأدونيس في المرحلة الأولى من الشعر المعاصر، أو أدونيس في مرحلة الكتابة. إن تصدّع الذات هو رحمُ السؤال الشعري، كسؤال وجوديّ يتورط فيه الشعر وعلاقته بالإنسان والأشياء، وهو رحم الإبدال النصي، وبه تتميز حداثة كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر والكتابة عن حداثة التقليدية المغتبطة بالتئام الذات فيها. وبه أيضا استرسل قلقُ أدونيس، بناره الجليلة، في نقد الحداثة السائدة من خلال «الأوهام» التي ترسّخ التقليد بدل إنجاز مشروع الحداثة في شمول رؤيتها النقدية كما

جاء في «بيان الكتابة» (تناولناه في الجزء الثالث وسنعود إليه لاحقاً) أو النصوص النظرية التي تلت هذا البيان. وجميعها يربط بين وضعية الحداثة الشعرية والحداثة الفكرية، مما يؤدي إلى نفي الحداثة والشعر معاً في مجتمعنا العربي الحديث. فـ «ليست الحداثة وحدها غير موجودة في الحياة العربية، وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود، وأعني طبعاً الشعر بوصفه رؤية تأسيسيّة (ولا أستثني نفسي) وبوصفه فاعلية معرفية كشفية قائمة بذاتها[8].» بل إن التصدع هو ما يأتلف به محمود درويش مع أدونيس حين يتساءل عن «كيف يستطيع الشعر التقليدي ـ وكل الشعر تقليدي في هذه اللحظة ـ أن يصف هذا الشعر الجديد المختمر في بطن الزلزال[9].» بعد حصار بيروت سنة 1982.

2. الذاتُ والآخر

سبق وذكرنا من قبل، بصدد تناولنا بنية المركز الشعري، أن السؤال والجواب عنصر أساسي من عناصر تكوين المركز الشعري. وإذا كان السؤال والجواب يتكفّل المركز الشعري بتوزيعهما داخله وعبر المحيط، مما يثبت سلطته ويعيد إنتاجها، فإنهما ليسا دائماً من إنتاج هذا المركز. وبهذا يختلف المركز الثقافي العربي القديم عنه في العصر الحديث، حيث أصبح كل من السؤال والجواب ينتجان أساساً في الغرب. بهذا استمرت علاقتنا بالآخر، منذ القديم إلى الآن، غير أنها تعرضت في العصر الحديث إلى إبدال قوانين اشتغالها في إنتاج السؤال والجواب. وهذا الإبدال يخضع لواقعة الهيمنة التي لم تختبرها الثقافة العربية في ماضيها كما لم تختبرها الثقافة الغربية الحديثة، في أوربا، ثم في أمريكا وغيرها.

1.2. الحالاتُ المتباعدة

يفيدنا تصور الزمنية الكبرى في استيعاب التداخلات الثقافية التي شملت الحضارات والأنساق الثقافية، فلا تكون المعاني المهاجرة أو المتولّدة إلاّ مظهرها البيّن. فعلاقة الذات بالآخر معمّمة على سائر الثقافات، رغم أننا لا ندركها في مجموع حالاتها.

8. جاء هذا الحكم ضمن التحليل النقدي الموسع الذي تفضل به أدونيس مشكوراً للمساهمة في مناقشة هذه الأطروحة، وقد ارتأينا إدراجه في المتن لأهميته. راجع جريدة أنوال، الرباط، ع 518، من 2/17 إلى 2/23، 90، ص. 17.
9. محمود درويش، ذاكرة للنسيان، م.س، ص.47.

1.1.2. من اليونان إلى العرب

من بين الثقافات القديمة، التي سعدت بالتداخل الثقافي، ننتخب الثقافتين اليونانية والعربية. إن الثقافة اليونانية ليست كل عناصرها يونانية، وعبقرية اليونان صدرت عن طريقة اشتغال التداخل الثقافي، التي لم تترك اليونانيين مجرد مستهلكين للثقافة الأخرى، بل منتجين لما اختصوا وتميزوا به، هو الفلسفة. وعلى هذا النحو يبين نيتشه الدرس اليوناني في علاقة الذات بالآخر، فيقول :

«لا شك أنه تم السعيُ لإظهار مدى تعلم الإغريق واكتشافهم أشياء عند جيرانهم الشرقيين، ومدى تنوع اقتباسهم عنهم، وقد برز بذلك مشهدٌ طريف حين تمت مقارنةُ المعلمين الشرقيين وتلامذتهم الإغريق، ومقارنة زرادشت وهيرقليطس، الهندوس والإيليين، المصريين وأنبادوقليس، وتوصلت المقارنةُ تلك حتى ردّ أنكساغوراس إلى اليهود وفيثاغورس إلى الصينيين. إن محصّلة هذه المقارنة كانت ضحلةً. ولكننا سنقنع أنفسنا بمجمل هذه الفكرة شرط ألا يُفرض علينا أن نستنتج منها أن الفلسفة إنما كانت مجرد استيراد قام به الإغريق، وأنها لم تنبت على أرض الوطن، وأن نذهب حتى إلى القول إن الفلسفة، كجسم غريب، قد خربت الإغريق أكثر مما شحذت عزيمتهم. من العبث أن ننسب للإغريق ثقافة أصيلة : إنهم، بالعكس، هضموا الثقافة الحية لشعوب أخرى. وإذا ما استطاعوا أن يوغلوا في البعد إلى هذا الحد فذلك نظراً لأنهم عرفوا أن يلتقطوا الرمح من حيث تركه شعب آخر، لكي يلقوا بهْ إلى أبعد[10].»

هذا الرأي المفصل لنيتشه، بخصوص علاقة الذات بالآخر في الثقافة اليونانية، وفي إنتاجها الفلسفي، يثبت أهمية الثقافي فيما هو يبرز قانون اشتغاله، لأن اليونانيين كانوا أصحاب سؤال شخصي وجواب شخصي أيضاً.

ويفيدنا وضْعُ الفلسفة اليونانية، من ناحية، ورأي نيتشه فيها، من ناحية ثانية، في قراءة الثقافة العربية القديمة. لقد قام الاستشراق، كما قام قبله المنتقدون للفلسفة اليونانية، بالخلط بين ضرورة التداخل الثقافي وإنتاج العرب لسؤالهم وجوابهم الشخصيين. ويعودُ الخلطُ إلى المنهج المقارن الذي ساد القرن التاسع عشر الأوروبي.

إن العرب القدماء، بهذا المعنى، اختبروا علاقة الذات بالآخر، منذ الجاهلية. وهو ما لا تصمد أمامه دعوى القائلين بالأصالة العربية في عصرنا الحديث، عندما يقصدون بها أن

10. فريديريك نيتشه، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، م.س، ص. 40. والتشديد من عندنا.

الثقافة العربية القديمة كانت مكتفية بذاتها ولها الآن أن تكون مكتفية بذاتها، لذلك وجب إلغاء الآخر في مشروع الثقافة العربية الحديثة؛ على أن رؤية نيتشه لعبقرية الثقافة اليونانية نقد للمقاربة الاستشراقية التي لا ترى في الثقافة العربية القديمة غير استيراد للثقافات الأخرى، وفي مقدمتها الثقافة اليونانية. فالخلل كامن في المنهج المقارن لا في وقائع الثقافة العربية التي عرف أصحابها، هم الآخرون، «أن يلتقطوا الرّمح من حيث تركه شعب آخر، لكي يلقوا به إلى أبعد» حسب تعبير نيتشه، لأنهم اختاروا العلاقة مع الآخر بحريتهم وانطلاقاً من سؤالهم وفي أفق جوابهم. وهكذا فإن معارف عديدة سارت وفق هذا القانون العام، بل إن كتاب ألف ليلة وليلة بدوره نموذج للتداخل الثقافي ولاشتغال هذا التداخل تبعاً لحرية الذات في إعادة بناء الثقافات الأخرى ضمن استراتيجية سؤال وجواب الذات الشخصيين، بعكس ما يوحى به غْرُونْبَاوْم على سبيل المثال[11].

فعلُ ألف ليلة وليلة في المتخيل الأروبي[12] والعالمي كاف للرد على غرونباوم، رغم أنه ليس حُجّتنا الأخيرة. ولكن الأسبق من هذا هو التأكيد على أن التداخل الثقافي في الثقافة العربية القديمة كان صادراً عن اختيار حر، وضمن قدرة الذات على إنتاج السؤال والجواب.

2.1.2. غيرُ أروبا وأروبا في العصر الحديث

اكتسبت أروبا، منذ النهضة، مشروعها الثقافي، إلى جانب مشروعها في الاقتصاد والسياسة والجغرافية. وفي ضوء ذلك تمّتْ تداخلات ثقافية بين غير أروبا وأروبا. وسنُعطي الأولوية لمعرفة نماذج من سيادة الثقافة الأروبية على غيرها، لأنها القريبة إلى وضعية الثقافة العربية. أما كيف أفادت الثقافة الأروبية من غيرها فذلك ما تتكفل به دراسات وإشكاليات ليست من اختصاص إشكاليتنا.

علاقة غير أروبا بأروبا تحققت بفعل الغزو الأروبي، في مناطق عديدة من العالم، وفي

---

11. يقول غْرُونْبَاوْم عن علاقة ألف ليلة وليلة بالثقافات الأخرى : «نما هذا المجموع المعتبر من القصص والحكايات التي هي ألف ليلة وليلة في عدة مناطق من العالم الناطق بالعربية بين القرنين التاسع والخامس عشر الميلاديين على نحو التقريب. وتخفي اللغة واللون المحلي بالفعل المصدر الأجنبي للجزء الأكبر من المادة. فروح الإسلام كانت تسمح بالنفاذ لخرافات من اختراع يهودي، بودي، ويوناني. وقد عوّضت المؤسسات الإسلامية، والعادات الإسلامية، والعلم الإسلامي الأعراف الثقافية للمصادر وأعطت للمجموع هذه الوحدة للبيئة هي الخصيصة البالغة الكمال للحضارة الإسلامية، والتي تمنع المراقب من أن يلاحظ عند الوهلة الأولى العرض المبرقش للعناصر المتباينة التي يتركب منها».
راجع :
Gustave Von Grunebaum, *L'Islam Medieval*, Editions Payot, Paris, 1962. p. 322.

12. راجع على سبيل المثال كتاب محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي (1704-1910)، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

مقدمتها الأمريكتين، الشمالية والجنوبية. ولا يتوقف الغزو حتى الآن بالطرائق المتباينة؛ وتحققت العلاقة أيضاً بفعل رغبة غير الأروبي في الإفادة من أروبا، كما حصل في الصين واليابان، أو العالم العربي. حركتان تتقاطعان وتتعارضان، حيث عبورُ اللغات وحروبُها حاضرةٌ في التداخلات الثقافية. والهيمنةُ المضاعفة منكشفة في المسارات العلنية والسرية.

كانت أمريكا اللاتينية، قبل الغزو الإسباني لها، ذات حضارة متكاملة في تنظيم العلائق الاجتماعية أو بين الإنسان وآلهته. وقد جاء الغزو الإسباني بالتدمير المُمنْهَج لبنيات المجتمع وأنظمته ومعتقداته. ورغم ذلك فإنّ ما حصل هو إعادة بناء القيم الغربية، من طرف الهنود الحمر، في ضوء معتقداتهم وقيمهم السابقة على الغزو. إن الهنديّ المتحمّس لإيمانه المسيحي (الذي فرضَه عليه الغرب) تصمدُ لديه «المقولات التي كانت توجه تنظيم التّاهْوَنْتنْسُويُو القديم، وتفعل في إخضاعها للإسهامات (المقولية) القادمة من الغرب[13].»

وفي سياق معاكس لذلك تماماً، قامت حركة البَايْ هْوَا في الصين بالانفتاح على الحداثة الشعرية الأروبية، سعْياً من أصحابها إلى تحرير الشعر الصيني من لغته القديمة الوينْ يينْ وأشكاله القديمة التي تحولت إلى سجن تُعتقَل فيه فاعلياتُ العصر الحديث والذواتُ الحديثة معاً[14]. عاشت هذه الحركة الشعرية بين 1919، وهي السنة التي أعلن المثقفون في 4 ماي منها عن ضرورة تبني الحكومة الصينية اللغة الدارجة والاعتراف بها كلغة رسمية، و1949 التي انتصر فيها ماوتسي تونغ وفرَض فيها الاختيارات الثقافية للثورة بعد أن كان دعا إلى ذلك في بيان 1942 [15]. وبذلك تم التخلي عن حركة البَايْ هْوَا التي كانت مُعْتَبرةً كافْتتان بالغرب ونموذجه الشعري.

لمدة ثلاثين سنة عملت حركةُ البَايْ هْوَا على تحديث الشعر الصيني، من خلال الشعر الحر وقصيدة النثر، متأثرة بوالْت ويتْمان، وأيضاً بالرمزية الفرنسية والصورية الأميريكية والرومانسية الألمانية والشكلية الإنجليزية. وهي بذلك كانت «أولى محاولة للتركيب بين الثقافة الحديثة واللغة الصينية[16].» لقد هَيْمَن النموذج الشعري الغربي على الصينيين حتى

---

13. Nathan Wachtel, *La vision des vaincus*, Bib. NRF, Gallimard, Paris, 1971, p. 303.

14. هناك دراسات عديدة عن حركة البَايْ هْوَا باللغات الأروبية، ومن أهمها التي نعتمدها في دراستنا، وهي للباحثة ميشيل لوا، راجع :
Michelle Loi, *Roseaux sur le mur, les poétes occidentalistes chinois*, 1919 - 1949, Bib des idées, NRF, Gallimard, 1971.

15. المرجع السابق.، ص ـ ص 17-18.

16. المرجع السابق.، ص. 19.

رأوا إليه كحقيقة مطلقة للتحديث، فكان التماهي بين الحداثة والغرب[17]. تلك هي الوضعيةُ العصيةُ على التحليل والاختزال معاً.

لقد أصبح الشعر الصيني الحديث، وهو يبحث عبر اللغة الدارجة والتناغم الطبيعي للغة من خلال نموذج الشعر الحر وقصيدة النثر في الغرب، «مكان كل التناقضات، ولكن حقل كل الآمال[18].» لأنه، وهو يبحث عن مخرج لكل مآزقه، لم يجد بُدّاً من مواجهة ورفض الشعر الصيني القديم، بكل بذخه المذهل، منذ كُونْفُوشْيُوس. لذلك كان البحث عن الجواب لدى الآخر، الغرب، مضاعفاً للمأزق الذي تنتجه العلاقة غير المتكافئة بين المهيمِن، الذي يحق له استثمار ثقافات أخرى، والمهيمَن عليه، الذي يحرم عليه ذلك. الذات أو الآخر متساويان في التحريم.

إذا كان شعراء البَايْ هْوَا «ذهبوا إلى أوربا، فليس من أجل الهروب، بل من أجل العودة، ليس من أجل نسْيان الصين، بل من أجل خدْمَتها[19].» ومع ذلك فإن هذا الطموح الكبير دقت ساعةُ نهايته مع انتصار الثورة، ثم أكثر من ذلك مع الثورة الثقافية. إذ رأى غِيوُ مُورِيُو إلى هذه الحركة، وهو من أبرز أعلامها، مناقضة للتقاليد الشعرية الصينية التي جعلت من الشعر في الصين متعةً فردية وجماعية، عبر العصور. هكذا كتب غيو موريو :

> «إن حركة 4 ماي كانت ثورة الشعر الصيني، ولكن بما أنها كانت ثورة يقودها مثقفون، فإن مناهجها كانت متأثرة مباشرة بالأدب الأجنبي. ولهذا فإن الشعر الذي وُلد في 4 ماي والجماهير العريضة للشعب الصيني ظلاً منقطعي الصلة. ويبقى على هذه الثورة الشعرية أن تنتهي اليوم[20].»

إنه خطاب الإيديولوجيا الذي أتى لينهي هذه الحركة، وهو الخطاب الذي قاده النقاد بتوجيه من ماوتسي تونغ الذي كان يرفض هذه الحركة بقيمها الغربية، رغم أن «المساهمة الغربية ليست في هذا الميدان إلا عنْصرَ عمَلٍ أكثر مما هي أخذ حقيقي، وفرصة للتفكير في حل غالباً ما وجد في ركن من التقليد، حيث لا نعمل أبداً غير العثور عليه[21].»

لا نستطيع إصدار حكم نهائي على هذه الحركة ما دمنا لا نقرأ نصوصها الشعرية باللغة

17. المرجع السابق.، ص. 22.
18. المرجع السابق.، ص. 549.
19. المرجع السابق.، ص. 550.
20. المرجع السابق.، ص. 535.
21. المرجع السابق.، ص. 351.

الصينية. ولكن لا شك أنها، من خلال انشغالاتها النظرية ونماذج بناءاتها النصية، في ضوء النموذج الغربي، رأتْ إلى الآخر كمطلق للحداثة فيها الذات لم تعثر على مكانها في السؤال والجواب معاً. وبذلك كان الإنكارُ لقديم الشعر الصيني مأزقاً لإعادة بناء الشعر الصيني من الحوار بين داخله وخارجه على السواء. ولهذا فإن مآل الثورة الثقافية أبرز من جديد أهمية حركة البَايْ هْوَا في تحديث الشعر الصيني كما أبرز آثار الهيمنة على حرية الاختيار والقراءة الحرة للذات والآخر. من هنا أيضاً تجددت الدعوة في الثمانينيات، بعد أن قطع الشعري علاقته بالسياسي، إلى الاستمرار في اتجاه البَايْ هْوَا. وبيانُ الشاعر كْزُوجينْجْتا بعنوان «شعراءُ جدد يظهرون» دليل على ذلك[22].

3.1.2 في الشّعر العربي الحديث

تختلف تجربة علاقة الذات بالآخر، في الثقافة العربية الحديثة عنها في كل من القديم اليوناني والعربي أولا، ثم الحديث الأمريكي ـ اللاتيني والصيني. إن الهيمنة هي العنصر الأول الذي ألغى حرية الاختيار أوْ حاكَمها. ولكنها ليست الهيمنة نفسها التي مُورست على الهنود الحمر، بحكم الأوضاع المختلفة، اجتماعياً وثقافياً. وهي في الوقت ذاته تختلف عن الهيمنة في الصين، من طرف الغرب أو الإيديولوجيا الماوية.

لقد سعى الشعرُ العربيّ الحديث، في ممارسته التنظيرية والنصية على السواء، نحو تبنّي سؤال وجواب الآخر، منذ التقليدية إلى الشعر المعاصر، بما فيه الكتابة، من خلال مفاهيم الحداثة (التي سنتناولها لاحقاً) ونظريات الشعر ومفاهيمه وتصوراته أو نماذجه النصية. وهكذا أصبحت الشعرية العربية القديمة ملغاةً أوْ مُهددة، وأصبحت مقبولة كلما استجابت للرؤيات الغربية. وإذا شئنا أن نقدم نموذجين نظرين لهما تكاملهما الموسّع، فلن نتردد في اختيار كل من أبي القاسم الشابي وأدونيس.

إن الخيال الشعري عند العرب عملٌ نظريّ هدَف منه الشابي إلى نقد الأدب العربي ككل، معتمداً في مشروعه، من خلال كتابات العقاد، على طبيعة الخيال لدى الرومانسية الانجليزية، وخاصة كولريدج، ومتأثراً بنظرية رينان عن الفرق بين العقليتين الآرية والسامية، وصلة لغاتها بالروح الوطنية للشعوب. وهذا النقد هو الذي أدّى به إلى إلغاء أهمية ومكانة الأدب العربي، وبالتالي أحقية اعتماده كمرجعية لكل تحديث أدبي، ومنه الشعري.

22. راجع مقال:
Daniäle Crisa, Du modernisme à la généralisation perdue, in *Magasine littéraire*, N° 242, Mai 1987, p. 55.

أما أدونيس فهو صاحب مشروع نظري مغاير تماماً، فضلاً عن كونه يتأبى على كل مقارنة، من حيث شمولية معرفته، وسعة وعيه النظري، مع عمل الشابي. لم يُلغ أدونيس الأدب العربي، ولا عظمةَ شعره وكتابته، بل فرق بين الثابت والمتحول فيه. ولكنه هو الآخر اعتمد الرمزية الفرنسية والثورة الفلسفية الغربية، كمعيارين لقراءة الثقافة العربية، وإبراز المتحول فيها كقيمة لكل تحديث ثقافي وشعري على السواء، واصلاً بين تمجيد التخييل وبيْن هدْم الأصول اللاهوتية التي تتحكم في رؤيتنا إلى الإنسان والأشياء والكون.

حين ننتخب هذيْن النموذجيْن فليس من أجل إلغاء غيرهما، بل لصلاحيتهما في إظهار المنحى النظريّ العام الذي حكَم علاقة الذات بالآخر في الشعر العربي الحديث. لذلك فإن الشعراءَ والمنظّرين معاً اتسعتْ علاقتُهم بالآخر بحثاً عن إمكانية ثورة على التصورات والمفاهيم والممارسات النصية التي تحُول دون تحديث الشعر العربي. ومن بين ما تتضح فيه هذه العلاقة تبنّي المصطلحات التي سمّت بها الحركاتُ الشعرية نفسَها، من كلاسيكية وكلاسيكية جديدة ورومانسية وشعر حر وشعر معاصر وكتابة؛ أو مفاهيم أساسية تمحور حولها التحديث الشعري، وفي مقدمتها الخيال ثم التخييل. فالأول تم تبنيه والثاني أعيد اكتشافه في الثقافة العربية القديمة بتوجيه من الغرب ذاته. ذلك ما يعترف به أدونيس وأثبتناه سابقاً[23].

إن هذه العلاقة بين الذات والآخر، في تنظير الشعر العربي الحديث، لا تخفي حريتها المناقضة لما يريدهُ الغرب للعالم العربي. فهي علاقةٌ مباشرة مع الغرب النقدي إجمالاً. وهي أيضاً مباينةٌ لتجربة أمريكا اللاتينية التي فرض عليها الغرب لغته (الإسبانية) ولحركة البَايْ هْوَا التي اختارت اللغة الدارجة الصينية واستثمار إيقاع النثر.

ولكن الشعر العربي الحديث، من ناحية ثانية، تبنّى اللغة العربية الفصحى، منذ التقليدية إلى الكتابة. فلم تنهض الرومانسية العربية بتقويض هذا التبنّي، كما لم يخترق الشعر المعاصر عتبةَ اللغة المحكية بعد كتابات يوسف الخال عن «جدار اللغة». ومن هنا نفهم كيف أن أدونيس عارض استعمال اللغة المحكية باعتماد اللغة الشعرية، لغة الإشارة والغموض. ومع ذلك فإن اللغة العربية، مهما ابتهجت بالإشارة والغموض فهي، قبل كل شيء، لغةُ الوحْي ولغة الأصُول. وعلى هذا النحو واجه أدونيس البعدَ الفكريّ للغة، الذي لم يكن واضحاً لديه في البداية كما لم تستطع الحداثة التخلص منه. ذلك هو مأزقها الأكبر، حسب أدونيس، فلا

23. راجع الجزء الثالث من هذا الكتاب، الشعر المعاصر.

حداثة، بعد هذا، ولا شعر.

للغات العربية الدارجة تاريخها الشعري الطويل، وخاصة في المرحلة الموسومة بالانحطاط، وقد استوعبت الإشارة والغموض بقدر ما أخلصت لتقاليد الوضوح. لغات لها أناقتُها وفتنتُها في آن. وقد اعترف بذلك كثير من الشعراء (ولا ننسى هنا رأي كل من الشابي وأدونيس معاً)، ولكن التقليدية، كبداية ذات سلطة في الشعر العربي الحديث، هي التي قوّضت سلطة اللغات الدارجة، بحجة العودة إلى الأصول (ذلك هو اللقاء بين التقليدية والسلفية)، أو بحجة مواجهة التحدي الغربي الذي يهدف إلى تفتيت العالم العربي (تلك هي الدعوة القومية بجميع تياراتها)، أو بحجة الجمالية التي ترى أن حيوية اللغة العربية تعود لمستعمليها وطريقة استعمالها (من جبران إلى أدونيس).

لا نناقش، هنا، وضعيةَ اللغة في الشعر. هناك، قبل ذلك، مسألةُ نتائج عبور اللغات وتقاطُعها. إن لقاء الذات مع الآخر عنصرٌ عمل على اشتغال اللغة العربية في اللغات الأجنبية واللغات الأجنبية في اللغة العربية. تبادلُ اشتغال تكفّلتْ به الترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية، ومن العربية القديمة إلى العربية الحديثة. ولم يكن الاشتغالُ محايداً. فالعربية، التي ضمنت للشعر العربي الحديث أن يعود إلى قديمه باستمرار، معبأةٌ بحمولتها الفكرية، أكان مصدَرها الوحيُ أو الأفكارُ المنتجَة والمتداولة في الثقافة العربية القديمة.

اللقاء، إذن، بين الذات والآخر، تمّ عبر الترجمة التي لها، حسب أنطوَانْ بيرمَانْ Antoine Berman غايتانْ، هما غاية الانفتاح على الثقافات الأخرى ثم غاية أخلاقية الترجمةً[24]. فالغاية ذاتها للترجمة «تتواجه مع البنية العرقية لكل ثقافة، أو مع هذا النوع من النرجسية الذي يجعلُ من كل مجتمع يبتغي أن يكون كلاً خالصاً غير مشوب. وهناك في الترجمة شيء من عنف التهجينّ[25].» أما غاية أخلاقية الترجمة فهي «أن تكون انفتاحاً، حواراً، تهجيناً، مغادرة للمركز. إما أنها في علاقة، أو لا شيء[26].»

إن نظريات الترجمة متشعبة وخصيبة في آن. وما قد نفيده منها، في مسألة علاقة الذات بالآخر، واسع جدّاً، إلا أننا سنركز على البعدين اللغوي وغير اللغوي فيها. فياكُبسون، مثلاً، يرى أن الترجمة «خطاب غير مباشر؛ إذ أن المترجم يعيد تركيب قانون رسالة واصلة من

24. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, culture et traduction dans l'Allemangne Romantique, les Essais CLXXVI, Gallimard, 1984, p. 16.

25. المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
26. المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

مصدر آخر وينقلها. وبعبارة أخرى تتضمن الترجمة رسالتين متساويتين في قانونين مختلفين[27].»
ولذلك فهي، حسب جورج ستاينر George Steiner، «عملية مركبة لإعادة البناء الدلالي[28].»
على أن هذا البعد اللغوي يستتبعه بُعد التأويل. وهو ما أولاه الفلاسفة اهتماماً خاصاً، بالنسبة للخطابين الفلسفي والشعري، لأن فهمهما يعني «الانكباب على محاولة التأويل، وطلب الثقة والسماح بها كلما تقدمنا على أرض لغوية غير مستقرة[29].» فالفهم «هو التأويل الفاعل[30].»

هذه اللمحات النظرية مُفيدة رغم أنها غير كافية. لقد سبق لنا، في الجزء الثالث، أن حاولنا تحليلَ بعض التداخلات النصية انطلاقاً من تصور عبور اللغات. ونكتفي، هنا، في التداخل الثقافي، وعلاقة الذات بالآخر، بالاقتراب من مقاومة اللغة العربية لغيرها أو من إعادة تركيب قانون الرسالة وبُعد التأويل فيه. مصطلحات ومفاهيم محدودة ليس غير. منها ما تسمّتْ به حركاتٌ شعرية ومنها ما شغّلتْه ممارساتُها النصية.

ولنا على هذا المستوى نوعان من الترجمة: الأولى من لغات أجنبية (الفرنسية والانجليزية أساساً)؛ والثانية من العربية القديمة إلى العربية الحديثة. وهما معاً يحجُبان مشهدَ عبور اللغات وتقاطُعها في زمن اجتماعي ـ ثقافي، هو زمنُ بحث العرب عن جواب شعري في العصر الحديث.

مصطلحات الرومانسية والشعر الحر والشعر المعاصر من أبرز المصطلحات التي تم نقلها من الثقافة الأروبية. إنها قادمة من هناك، ولا وجودَ لها في ذخيرتنا الثقافية. وهذا القدومُ تبادلٌ للعبور بين العربية وغيرها. تلك هي الترجمة من لغة أجنبية إلى العربية. إن عدم استقرار ترجمة الرومانسية بمصطلح واحد (وقد وصل إلى الوجدانية عند عبد القادر القط) يشير إلى مقاومة اللغة العربية لها، وتعثّر استقرار ترجمة الشعر المعاصر (ويسمّيه محمد النويهي بالشعر المنطلق) شبه مقاومة أيضاً. كما أن هذه المقاومة متأكدة مع الشعر الحر الذي ابتغى زكي أبو شادي إدخاله إلى العربية وتقاليدها الشعرية. أما إعادة تركيب قانون الرسالة، وبالتالي تأويلها، فتتضح في التحديد الذي خصّت به نازك الملائكة الشعر الحر، وهو يعتمد تأويلاً تقليدياً يتنكر له القديم العربي، كما رأينا ذلك.

---

27. عن كتاب:
George Steiner, *Après Babel*, une poétique du dire et de la traduction, traduit de l'anglais par lucienne lotringer, ed.Albin Michel, Paris, 1978, p.245.

28. المرجع السابق.، ص. 229.
29. المرجع السابق.، ص. 230.
30. المرجع السابق.، ص. 262.

ومفاهيم الخيال والتخييل والكتابة عرفت الترجمةَ المُضاعَفة، من اللغات الأجنبية إلى العربية، ومن العربية القديمة إلى العربية الحديثة. عبورٌ مزْدوج. خضع قانون الخيال، عند ترجمته إلى العربية، إلى تركيبين؛ أولهما عن طريق قناة التقليدية التي اشترطت فيه أن يكون مقروناً بالعقل، فكانت وفيةً للقديم والكلاسيكية الأروبية على السواء؛ وثانيهما بواسطة قناة الرومانسية العربية التي اخترقت به الأدب العربي لتُلغيه وتصعّد نُواحها على العقلية العربية السامية.

وعبر كلّ من التخييل والكتابة من الفرنسية إلى العربية. لهذا العبور وضعيتُه الخاصة. لقد ترجم أدونيس imagination، التي يمجّدها الرمزيون الفرنسيون، وفي طليعتهم بودلير، بمصطلح التخييل الذي يمزج في تعريفه له بين تعريف الجرجاني الواضع له في مرتبة أدنى من الاستعارة (تبعاً للفرق بين الشعر والقرآن) وتعريف الصوفية الرافضين له (لأنه مصطلح يوناني لا يصدق على تجربة الخيال لديهم)، مؤولاً بهذا المزج تعريف الرمزية الفرنسية ثم السريالية لمصطلح الخيال. وبين هذه الشقوق سكَن التعريفُ القديمُ للتخييل، وهو ما لا ينطبق على الممارسة النصية لأدونيس فضلاً عن كونه يُلغي التعريف الرمزي له. وترْجم أدونيس مصطلحَ الكتابة بإضافة صفتين لها هُما «الجديدة» و«الإبداعية». بهما رغبَ في الانتماء إلى المتحول في القديم، والانفصال في الوقت ذاته عن الكتابة غير الإبداعية. هذا التأويل، وبالتالي الترجمة من العربية القديمة إلى الحديثة، نفي لمجموعة من العناصر الأولية في تعريف الكتابة لدى رولان بارط وجماعة طل كيل، وإثبات لما تهدمه ممارسة الكتابة ذاتها لدى أدونيس.

إن هذه المصطلحات والمفاهيم ليست مجرد مصطلحات ومفاهيم، بل هي عناصرُ لانفتاح الأنساق النظرية وانغلاقها. وسواء أكان عبورُها من اللغات الأجنبية إلى العربية، كما هو شأن النماذج الأولى، أوْ من اللغات الأجنبية إلى العربية القديمة ومنها إلى الحديثة، فإنّ هذا العبور ترجمةٌ من لغة إلى لغة وداخل العربية نفسها. ترجمةٌ تقاومها العربية أو تُخضعها للتنظيرات القديمة التي تتعارض مع مصادرها النظرية الحديثة، مما يجعل التأويل بدءاً من القديم، مهدّداً للمشروع النظري الذي استهدفت به الحداثةُ بناء اختلافاتها، في أفق نقدي، تخرج به على المتعاليات القديمة. وقد صدر هذا النمط من التأويل عن عنصرين هما: المقارنة والمفاضلة بين غير العربي والعربي بمعيار الآخر. وهذا العنصر الأوّل يحتل مكانة الإبّيسْتيمي لدَى ميشيل فوكو؛ ثم ترسّخ المتعاليات القديمة بين شقوق التأويل.

3. السياسي والشعري

لاحظنا سابقاً أن فاعلية الحدث السياسي شكلت أحد القوانين الأولية لقضايا الإبدال الشعري في العصر الحديث، مع كل بداية وهدم على السواء. كما لاحظنا في الفصل الخاص بالمركز الشعري ومحيطه أن حرية التعبير شرط من شروط بناء المركز الثقافي. وهاتان الملاحظتان تكشفان عن حيوية السياسي التي تتحصن بها الاختيارات الشعرية في اتباع مسار الأجوبة الممكنة عن السؤال الشعري.

إن السياسي حاضر في الإبدال والاختيار الشعريين، دون أن يكون وحده ضامناً لهما. فالعناصر الأخرى، الشعرية والثقافية، متفاعلة مع الذات في خلق مشاهد المسارات الشعرية. وبالعودة إلى تفاصيل الممارسات النظرية والشعرية يتبدى لنا المسار منعرجاً، ومكان الانفصال بين البنيات الشعرية المتباينة مسكوناً بالعتمات السيّدَة. المسارات تتكلّم عن عذاباتها ونحنُ علينا بالإنصات. فهو مقدمة المساءلة التي لا تبلغُ نهايتَها.

وتحجبُ فاعليةُ السياسي موانعَ الإبدال والاختيار الشعريين. ذلك ما حوّلَ رصْد بعض مظاهره مع المؤسسة السياسية، الرسمية والمضادة، العربية والغربية. فالحدث السياسي أو حرية التعبير كانَا مجرد ثغْرة مؤقّتة تنفتح في السور الحديدي لتنغلق من جديد، ما دامت أساسياتُ السياسي، في العالم العربي الحديث، مدعمةً بالمطلقات والمتعاليات، تموت لتحْيا بأقوى ممّا كانت علْيه.

لقد جاء الشعريّ، في العصر الحديث، ليعلن عن أحقيته في الكلام باسم حقيقة أخرى للإنسان والأشياء والكون، تختلف عن حقيقة السياسي (والديني الخاضع للسياسي)، تقوده نُبوّتُه نحو ما يراه تقدماً في ضوء خياله (أو تخييله). ولم يكن هذا الإعلان عن الأحقية في الكلام سوى تفجير صراع لا يهادن حقيقة السياسي، التي يرى إليها واحداً لا يقبل التعدد، وبحجّته يُلغي ما عدَاها. ولكن هذا الصراع، من جهة ثانية، تصعيدٌ لكبْت قديم قعّدهُ القرآنُ كما قعّدتْه معرفتُه. إذ جعل القرآنُ من المعرفة السابقة عليه، وفي مقدمتها الشعر، أشدّ حالات الجهل حين وصف ما قبله بالجاهلية، وحوّل الشعر الجاهلي إلى مجرد معجم للألفاظ والمعاني يُستعَان بها في شرح وتفسير ما غمُض من القرآن.

1.3. الصراعُ وأبعادُه

وهكذا فإن الصراع مع السياسي أخذَ في الشعريّ أبعاداً ثلاثة، رافقت منعرجات مسار الحداثة، بهذا القدر أو ذاك. والأبعاد الثلاثة هي :

أ) الشعري وغير الشعري: تجَسْدن الصراع بين الشعري وغير الشعري في التقليدية ذاتها، ثم في الرومانسية العربية والشعر المعاصر. فهذا شوقي، كأقوى نموذج للتقليدية، تمنعه المؤسسةُ النقديةُ التابعةُ للمؤسسة السياسية منَ اختيار المسرح الشعري أو من بداية قصيدة مدحية بمقطع غزلي، كان يجد فيهما سبيلاً إلى بلوغ الشعري والانعتاق من اللاشعري. وهذا أيضاً ما عاش من أجله خليل مطران لإعادة بناء القصيدة العربية في أفق شعري، أو جبران خليل جبران في ابتداع «تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة»، أو أبو القاسم الشابي الذي أراد تقويض الخيال الصناعي بالخيال الفني، أو أدونيس في معارضته للغة الوصف والتعبير بلغة الإشارة والغموض.

ب) الشعري والديني: لم يظهر هذا البعدُ الثاني إلا مع الرومانسية. وأبرز من خاض الصراع بين الشعري والديني هو جبران خليل جبران بامتياز، ثم أبو القاسم الشابي. وجد الأولُ في المؤسسة الدينية (المسيحية) ما يتعارض مع الشعري، بوصفه تجسدُناً لحرية الإنسان وإبداعيته؛ وواجه الثاني في المؤسسة الدينية (الفقهاء) ما يحول دون اندماج الشاعر في زمنه والإنصات إلى خطابه.

وجاء أدونيس، بتكْوينه الفلسفي، ليطرح، في مرحلته الثانية من بناء صرحه النظري، إشكاليةَ العلاقة بين الشعري والديني من خلال أطروحته عن الثابت والمتحول. وهي التي أبرز فيها موانع الثابت الديني للمتحول الشعري. وفي توجهها ذاته أعاد قراءة الحداثة الشعرية بما هي معوّقة بالمتعاليات التي تترك التقليدَ مآل كل تحديث. إنّ تحرير الشعر وتحديثه يمرّان عبر تحرير الفكر وطرقه. «ويقوم هذا التحرير، داخل الفكر العربي، على الانعتاق - جذرياً وكليّاً، من أنساقه المغلقة، القائمة على الإيمان بوجود مبدإ أول أصليّ يحدد الخير والشر، الحقيقة والباطل. ودون هذا التحرير، لا تتعذر الحداثة وحدها، وإنما يتعذر كذلك الفكر والشعر - بحصر الدلالة[31].» وهذه القراءة الشمولية لعلاقة الشعري بالديني هي، من دون شك، أهمّ قراءة قام بها شاعر عربي حديث.

31. جاءت هذه القولة ضمن الكلمة التي ألقاها أدونيس عن الشعرية والحداثة في لقاء الحمامات (تونس) في 11 يوليوز 1988 حول «الترجمة وحوار الحضارات».

ج) الشعري والسياسي : هناك شيئان لا بدّ من التمييز بينهما في ضبط علاقة الشعري بالسياسي. تجلت حقيقة السياسي في أكثر من مستوى، منها رؤيته للهيمنة، ومنها طريقته وموقفه من تسيير شؤون المؤسسة، أكانت الدولة أم مؤسسة حزبية مضادة، ومنها تحديده للشعر ووظيفته، ومنها الانتماء السياسي للشاعر. ليست هذه المستويات هي وحدها الضابطة لعلاقة الشعري بالسياسي، ولكنها الأكثر هيمنة في المجتمع العربي الحديث.

وظيفة المؤسسة السياسية هي تثبيتُ وإعادةُ إنتاج حقيقتها وسلطتها. وقد كانت الدولة في المحيط الشعري بيّنة الصرامة في الخروج على هذه الوظيفة، وذلك ما عانى منه خليل مطران مع الحكم العثماني، أو الجواهري في العراق، أو شعراء عديدون مع الاستعمار. والمستويان الثاني والثالث هما اللذان تكفّل بهما خطاب المؤسسات السياسية التقدمية والتحررية، أثناء مراحل الاستعمار، وبعده بصيغة أوضح. لقد أتقن هذا الخطابُ فتْكه بالرومانسية العربية والشعر المعاصر معاً، متقنّعاً بإيديولوجياته وشعاراته عن التحرّر والتقدّم، فكان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في مصر، ومن خلال لجنة الشعر، يعلن عن محاكمته في نوفمبر 1964 للشعر المعاصر. وكان نقاد المؤسسات السياسية يعارضون مغامرة القصيدة المعاصرة والكتابة، عبر رفض الغموض والدعوة إلى حصر الوظيفة الشعرية في الوصف والتعبير. ومن ثم فإن الثغرة، التي فتحتْها الأحداثُ والمؤسساتُ السياسية التحررية في السور الحديدي للمؤسسة الرسمية أو التقليدية، عادت لتنغلق بصرامة عُنف لا يُضاهَى، ضامنةً بذلك استمرار المتعاليات، في المجتمع والشعر. ومن بينها حرية التعبير التي لم يكن لها معنى غير الاجتهاد، وهو بمعناه الديني يقاوم بدوره ترجمة مكتسب إنساني حديث، تطالب به المؤسسةُ المضادةُ في صراعها مع المؤسسة الرسمية دون أن تقبل التعامل به داخلها أو مع غيرها. فكان انتصارُ التقليد في المجتمع والشعر معاً.

2.3. حدود الفكر

صدَر رجلُ السياسة العربي، في العصر الحديث، عنْ حقيقته التي لا يرى حقيقة سواها، فحل بذلك محلّ المفكّر، وجعل منْ مشرُوعه السياسي استعادة الخلافة. هكذا تمّ إلغاءُ الفكر، من ناحية، واختزالُ مشروع بناء دولة حديثة، من ناحية ثانية.

لقد قام المثقفون العرب، منذ النهضة، بفكّ الارتباط القديم بينهم وبين الدولة وبنياتها التي كانت مُهيْمنة على الإنتاج الثقافي أو راعية له، منتمين إلى مؤسسات مضادة، سياسية

وثقافية، وموجهين ثقافتهم إلى القراء، عن طريق الصحافة والنشر، ليبثّوا أفكارهم في الإنسان والمجتمع والحياة. وعلى هذا النحو انتشرت الأفكار التي لها دورها في بلورة قيم ومؤسسات.

لسنا هنا بصدد التفاصيل أو التأريخ لحركة الأفكار. فذلك ما أنجزه مفكّرون عرب. وما نريد إثباته، من أجل توضيح بعض مظاهر الفكر في الشعر العربي الحديث، هو التالي :

أ) صدورُ السياسي عن حقيقته، واعتبارُها النهاية، تَرافَقَ والهيمنة الاستعمارية التي كانت تعطي للسياسي مكانةَ التقديس والاستعجال. لذلك فإن السياسي المضادّ لم يختلف عن السياسي الرسمي في البنية التصورية العميقة للتاريخ والمجتمع والمعرفة. وقد ساهم الاستعمار في استمرار سيادة هذه البنية.

ب) فكُّ المثقفين ارتباطهم مع المؤسسة الرسمية أدى بهم إلى الارتباط بالمؤسسة المضادة المتماهية في بنيتها التصورية العميقة مع المؤسسة الرسمية. وعاش المثقفون، في المؤسسة المضادة، أوضاعاً متباينة، ولكن الأغلبية كان انتماؤها الجديد عقداً لا يقبل نقداً ولا نقضاً، مفيدة من امتيازات الانتماء، ومن حماية الحزب ـ القبيلة.

ج) سيادةُ البنية التصورية العميقة بصيغة متماهية بين المؤسسة الرسمية والمضادة على السواء جعلتْ من المثقف مجردَ تابع للمؤسسة، يدعم مواقفها ويهاجم ما عداها. ذلك هو المشهد القَبليّ القديم. ولم يجد النقد، والفكر النقدي، مكانه داخل المؤسسة المضادة، وبذلك استمرت متعاليات القديم والحديث بسلطتها التي لا حدّ لها.

إن هذه العناصر المتفاعلة، التي أعطت للسياسي هيمنة في عصرنا الحديث، وتخلّياً للمثقف عن مشروعه النقدي، أو اكتفاءَهُ بنقد القديم دون الحديث، أو تبشيرهُ بالحديث دون نقد القديم، تكشفُ لنا كلها عن الوضعية المأزومة، باستمرار، للفكر في الثقافة العربية الحديثة. فلا المثقّفُ عرّب الفلسفة وأعطاها حقها في الكلام إلى جانب الخطابين الفقهي والسياسي، ولا هو اختار المسار النقدي. إن فكرهُ مشروط بالعابر، ولهذا فهو لا معرفي، ما دامت استراتيجيته غير معرفية.

وسيادة السياسي، من جهة أخرى، لم تؤدِّ فقط إلى إقصاء الفكر، ببُعده الفلسفي، من حقل إنتاج الخطاب ورسم الاختيارات وفق القراءة المغايرة للإنسان والأشياء والكون، بل جعلتْ من المُثقفين باحثين أيضاً عن وضعية الامتياز التي يحافظون عليها بالاستجابة للسياسي، أو الصراع حولها داخل المؤسسة الواحدة، فضلاً عن الصراع مع المؤسسات الأخرى. وكلما أصبحتْ هذه الوضعية مهددة بحَثَ المثقفون عن وسائل ضمانها في مؤسسة

أخرى. ولكن انهيار المؤسسات المضادة، عبر العالم العربي، في الثمانينيات، ولّدَ ظاهرة ندم المثقفين على مغادرة المؤسسة الرسمية وفك الارتباط معها، فعاد إليها المثقفون جهاراً أو بأقنعتهم المعهودة، حفاظاً على وضعية الامتياز.

ولم تستطع سيادةُ السياسي أنْ تبلغ جميع المثقفين، ولا حقيقتُه أن تظل مقدسة لديهم جميعاً. هناك الهامش النقدي الذي اشتغل على حافة المسار، من غير استسلام. منذ طه حسين. هامش نقدي له مثقّفُوهُ الذين واجهوا المتعاليات القديمة، بهذا القدر أو ذاك. ومع ذلك ظل هذا الهامش النقدي غريباً بفعل سيادة التقليد، كما ظل أسير المتعاليات الحديثة التي لم يقترب منها بحكم طبيعة بنيته الفكرية. أما منتجوه من المثقفين فإن اختيارهم النقدي هو ما دفعهم إلى فكّ الارتباط مع المؤسسات السياسية المضادة، مثلما فكّوا الارتباط مع المؤسسة الرسمية، دون أن يكون لديهم ندمٌ على ذلك. فكان تجديد طرح السؤال والبحث عن النقد المغاير هو الملجأ الذي فيه يسكنون.

3.3 الشعر كهامش نقدي

كلما اقتربنا من الشعر العربي الحديث وجدْنَا أنّ الهامش النقدي فيه لازم الإبدالات الشعرية. هذه ملاحظة تختلف عن رأي أدونيس الذي يرى أن الشعر العربي الحديث لا حداثة فيه ولا شعر، لأننا لا يمكن أن نقرأ هذا الشعر من خارجه، أي من وضعية الفكر العربي الحديث الذي لم يبلغ نقْدَ المتعاليات وبناء رؤية تحررية للإنسان والأشياء والكون.

يبرز الهامشُ النقدي، في الشعر العربي الحديث، مع عائلة من الشعراء الذين سعَوْا، بمقاومة جليلة، إلى تحْصين حرية تعبيرهم، مهما كانت مرفوضة من لدن المجتمع ومؤسساته. ويقدّم لنا كلّ من جبران خليل جبران وأبو القاسم الشابي وبدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش نماذجَ لها صلاحيتُها بهذا الخصوص أيضاً.

لقد كانت الهجرة من بين عناصر مقاومة الشعراء لسيادة التقليد وهيمنته. فهناك الهجرة من المحيط إلى المركز الشعري، كما كان حال كل من الشابي والسياب، اللذيْن وجدَا في المركز ما يُقاومان به استبْدادَ التقليد في المحيط، مع ضرورة التذكير بالاختلاف بين المركز الشعري في مصر (القاهرة) الذي كان منغلقاً على ذاته، والمركز الشعري في لبنان (بيروت) الذي كان الانفتاح على المحيط الشعري خصيصته الأساسية؛ وهناك هجرةٌ أهمّ من هذه الأولى، وهي من العالم العربي إلى خارجه، حيث تلازم الهامشُ النقدي معَ الهجرة إلى أمريكا أولاً، ثم

استمرار الهامش النقدي مع الهجرة إلى أوربا ثانياً.

وليس صدفة أن تكون الممارسة النصية، في الولايات المتحدة الأمريكية، أكثر انفلاتاً لدى شعراء «الرابطة القلمية» من النسقية الشعرية السائدة في مصر، وكان خضع لها خليل مطران ذاتُه. جبران، هذا الأثر العصي على الاختزال، كان متحرراً من ضغط مؤسسات العالم العربي، ومنها المؤسستان الدينية في لبنان والنقدية في مصر، وكتاباته مغامرة مجنونة لا تسعها الحدود. إن كتاباته بالعربية تختلف، بنزعتها المتّسمة بجمالية المعارضة، عن نزعة جمالية الهُوية لدَى خليل مطران، الذي كان يراعي المؤسسة النقدية بما هي وسيطٌ بين المؤسستين الدينية والسياسية. فنيويورك أعطتْ جبران إمكانيةَ الجُرأة المفعمة بوعي شعري نقدي، يعيد به تأسيس تصوّر عام مغاير للشعر والشاعر والحياة، فيما هو يعيد به بناء حقيقة تختلف عن حقيقة كل من السياسي والديني. وقد حافظ زكي أبو شادي على الاستمرار في ممارسة حريته في الكتابة والاختيار، عن طريق هجرته إلى أمريكا في 14 أبريل 1946، بعد أن جرّب التعذيب على يد الرّجْعيين والناقمين وأصبح يشعر بالغربة في وطنه وبيئته[32].

وفاعلية هجرة جبران في ضمان حرية سكَنه في الهامش النقدي، وأغلب المهاجرين من أجل حرية التعبير، هي نفسُها التي جدّدها كل من أدونيس ومحمود درويش، اللذين هاجرا إلى باريس، وقد مرّ كلّ منهما بانفتاح بيروت وانغلاقها. هناك، في باريس، متسعٌ للهامش

32. يفسر أبو شادي صراعاته في مصر وهجرته إلى أمريكا في مقال نشره بمجلة الأهداف ومما جاء فيه:
«بعد اضطراري إلى وقف مجلة أبولو ـ وأسباب ذلك مذكورة في مجلدها الثالث ـ ونقلي إلى مدينة الإسكندرية أخرجت مجلة أدبي ومجلة مملكة النحل، وساعدت على إخراج مجلة الإمام وأسهمت مساهمة واسعة في حياة المدينة الأدبية، ولكن سرعان ما تعرضت من جديد لعرقلة الرجعيين وكيد الناقمين وتعقب النيابة والبوليس، والمظاهرات المطالبة بطردي من عملي الحكومي. وكان بين من يدبرون هذه المظاهرات من أحسنت بهم الظن يوماً ورفعتهم ـ غفلة مني ـ على كتفي. وهُددت في رزقي ورزق أسرتي فصمدت ثم حوربت بقطع جميع مواردي تقريباً فلم أقدر على الاستمرار في أعمالي لانعدام الوسائل المادية، وكان بين آثاري في هذه الفترة ديواني عودة الراعي الصادر في يناير سنة 1942 في طبعة خاصة لم تتجاوز خمسين نسخة، وتفرغت لأعمالي التدريسية والعلمية أستاذا للبكتريولوجيا بكلية الطب بجامعة الإسكندرية ومديراً للمعمل البكترويولوجي بالمستشفى الحكومي. وقد حاولت في تلك الأثناء أن أجد ناشراً لكتبي من علمية وأدبية مثل مبادئ الأبقلطوريا وهو يتناول تربية النحل العملية وكلمات ضائعة وهو مؤلف أدبي لغوي، وغيرهما فما كنت أظفر إلا بالإعراض لأن التحزب الشخصي ـ بله اليأس ـ تسرب إلى الناشرين كما تسرب إلى الصحف والمجلات، مما ثبط همتي، وبدّد بمعونة الأحداث الأليمة ما تجمع من أوراقي الأدبية وجعلني أشعر أني جد غريب في وطني وبيئتي». عن كتاب جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، من تأليف عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص ـ ص 148-149. والتشديد من عندنا.
ورغم أن هناك من يرجع هجرة أبي شادي إلى أمريكا لأسباب غامضة فإن عيسى يوسف بلاطه يؤيد ما جاء في مقال زكي أبي شادي. فيقول عنه:
«وأبو شادي كثير الترديد لنغمة الاغتراب في شعره وذلك لأن مجتمعه كان يضطهده من أجل أفكاره التقدمية ومبادئه الإصلاحية ونزعاته التحررية وميوله التجديدية حتى إنه كان يلاقي عنتاً في عمله وتضييقاً على موارد رزقه، وكان يقاسي تألب الرجعيين على أدبه. وقد اضطر سنة 1946 إلى ترك مصر والهجرة إلى أمريكا».
عن الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، م. س.، ص 122.

النقدي في الشعر والسؤال كأفق للكتابة.

على أن الهامش النقدي، الذي اكتسبه الشعر العربي الحديث، يعود للخصيصة النصية ذاتها، داخل المحيط والمركز. فإذا كانت التقليديةُ قد سعَتْ إلى بلورة هامش نقدي سياسي، به تعارض ما يعتقل حريتَها، من شوقي إلى الجواهري، فإن كلاً من الرومانسية العربية والشعر المعاصر كانَ أبعدَ في ترسيخ هذا الهامش النقدي، في مفهوم الشعر والشاعر والحياة.

الإحساس بالتصدع، لدى الرومانسي العربي والشاعر المعاصر، هو رحم بناء الهامش النقدي، ورحم الصدمة أيضاً. فالخيالُ الذي عارض به الرومانسيون العرب جمالية الـهُوية، ونقلوا به الشعر إلى تجربته الجُلّى، يلتقي مع رغبة الشاعر المعاصر في بناء نص شعري يُسمِّي الجُرحَ والوحْدةَ أمام لغة لا تُسمّي وإلاهٍ غائب عن هذا العالم. وهو ما جعل الهامشَ النقديّ، شعراء ونصوصاً، في مواجهة مع إعادة إنتاج التقليد وسيادة حقيقة السياسي وما تحتمي به من حقيقة الديني في آن.

لقد جرُؤَ هذا الشعر على مغامرة نقد المتعاليات التي تراجع أمامَها الفكر، فكان الهامش النقدي في الرومانسية العربية والشعر المعاصر منفلتاً، على الدوام، من كل تدجين يستسلم لسلطة التقليد. وقد أفاد الشاعرُ، هنا، من تاريخ الشعر العربي والكتابة، وهما يخترقان حقيقة الديني والسياسي. وبهذا الاختراق المتمادي في المكْر صَان الرومانسي العربي والشاعر المعاصر هامشاً نقدياً به تحول الخطاب الشعري إلى مسكن نقدي، فيه وحوله تضامنت الصراعاتُ التي تناولت الحداثة، كما رسمت حدوداً مغايرة للوجود والموجودات، عبر السؤال الذي لا يَشيخ. ولذلك فإن الهامش النقدي للشعر العربي الحديث، ابتداء من الرومانسية العربية، يؤرخ للتصدّعات الكبرى وللصّدمة التي بدمها كان السهرُ على حدود الخطر، من غير تقسيط.

4. وضعيةُ الحدَاثة

بين المنعرجات المتوثبة تعبرُ المساءلة عن مآل الحداثة إلى تخومها المفتوحة على الدوام. ووضعية الحداثة دليل الحدود القصوى التي تبلغها المساءلة. هناك تأخذ التصوراتُ والمفاهيمُ في التّعيين المركّب الذي لا بسيط له. وانفتاح تخوم مساءلة الحداثة لا يُصبح، بهذَا المعنى، سفراً في ليل الحداثة العربية بمفردها، بل دوراناً مستعجلاً في وضعية معمّمة على الصعيد الإنساني فيما هي تحتفظ بآثارها الشخصية على الجسد العربي.

1.4. الحداثةُ في الغرب

سبق ورصدنا في مقدمة هذه الدراسة حالة التعارض التي تهيمن على استعمال تصور الحداثة حتى أصبحت المواقف المتباينة تعثر فيه على شجرة نسبها. ونبّهنا أيضاً على أن مصطلح «الحديث» ليس من إنتاج القرن التاسع عشر الأروبي كما تدفعُنا مجموعة من الدراسات إلى الاعتقاد بذلك. هاتان الملاحظتان تسمحان لنا باختبار التعارض الملازم للحداثة في الغرب.

يمكن أن نرى إلى المقاربات الغربية للحداثة في ضوء مسارين أساسيين هما :

أولاً : المسار الذي يحصر الحداثة في الفترة التاريخية لما بعد1453، سنة سقوط القسطنطينية، فيفصلها، بذلك، عن كل من العصور القديمة والوسطى، ويثبت ما يطبع القرنين الخامس والسادس عشر من حركة الإصلاح الديني، والإنسية في الحقل الثقافي والاكتشافات الكبرى في الحقل العلمي. ومنذ ذلك لم تتوقف مغامرة الحداثة عن تجديد نفسها. ولكن هناك، في الوقت ذاته، مَنْ يخصّ القرن الثامن عشر بانطلاق الحداثة في أفقها الفلسفي والجمالي، وهَبرْمَاسْ Habermas من هؤلاء[33]. إن الحداثة، في هذه الحالة، نتاج العقلانية التي وضعت، مع الكوجيتو الديكارتي، مبدأ الذّاتية، وجعلت منه حقيقةً أولى للنّسق الذي ينبثُق عنه الشكّ المنهجي. من ثمّ فإن ديكارت لم يقدّم فلسفةً جديدة تكون أساساً لخدمة تطور العلم فقط، بل إنه مؤسس فلسفة الذات أيضاً كما يعترف بذلك هيجل، حيث أصبح الإنسان، بفضل العلم والتقنية، سيدَ الطبيعة ومالكها.

ويشير هبيرماس إلى أن ماكْس فيبر Max Weber يحدّد العلاقةَ الداخلية بين الحداثة والعقلانية من خلال فكّ سحر التصورات الدينية للعالم، واعتماد الثقافة البشرية، كما أن العلوم التجريبية والفنون أصبحت مستقلة، والنظريات الأخلاقية والقضائية مؤسسة على مبادئ، مما هيأ أروبا لمجالات من القيم الثقافية المناهضة لما كان سائداً قبلها. ومع ذلك فإن ماكس فِيبْر اهتمّ بتطور المجتمعات الحديثة إلى جانب وصفه للائكية الثقافة الغربية[34].

لكن هيجل، حسب هَبِيرْمَاس، هو أول «من فصَّل بكل وضوح تصوّراً للحداثة[35].» أي أنه «أولُ من رفع قطيعة الحداثة مع التخمينات المعيارية للماضي، الغريبة عنها، إلى (مستوى)

33. Jurgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité,* traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Bibiothèque de philosophie, NRF, Editions Gallimard, Paris, 1988.

34. المرجع السابق.، ص ص. 1-2.

35. المرجع السابق.، ص.5.

قضية فلسفية[36].» ذلك أن الأزمنة الحديثة تجد مبدأها في الذاتية، أو كما يقول هيجل :

«مبدأ العالم الحديث هو، بالإجمال، حرية الذاتية. وجميع المظاهر الأساسية المعطاة، حسب هذا المبدأ، تتطورُ في الكلية الروحية لبلوغ حقوقها الخاصة[37].»

والذاتية لدى هيجل محددة، ولها أربعة إيحاءات تنبثق عنها وتشترط بها، وهي :

«أ) الفردية : إن التفرد البالغ الخصوصية، في العالم الحديث، هو الذي له حق إبراز طموحاته؛ ب) الحق في النقد: يتطلب مبدأ العالم الحديث أن يبدو ما يجب على كل فرد تقبله كشيء مبرّر؛ ج) استقلالية الفعل : إلى الأزمنة الحديثة تعود المطالبة بتحمل مسؤولية ما نفعل؛ د) وأخيراً الفلسفة المثالية ذاتها: إنها، بالنسبة لهيجل، عمل الأزمنة الحديثة مادامت الفلسفة تدرك الفكرة التي لها وعي بذاتها[38].»

وهذه المبادئ الأساسية للذاتية فرضتها أحداثٌ تاريخيةٌ تتمثل في الإصلاح الديني وحركة الأنوار والثورة الفرنسية[39]، وذات ارتباط بأشكال الثقافة المعاصرة، من علم وتصورات عامة للأخلاق وفن حديث[40]، التي أصبحت بدورها، إلى جانب الحياة الدينية والدولة والمجتمع، «تُغيّر ذاتَها في الحداثة كتجسُّدُن لمبدإ الذاتية[41].»

إن هذا التصور للحداثة، اعتماداً على الذاتية كقضية فلسفية، ذات امتدادات جمالية، هو ما سيبرّرُ إثباتَ تفوق الحداثة على القدامة، بما هي منفتحة على المستقبل، تستخلص نماذجها من ذاتها. ولكنْ هذه الذاتية غيرُ ذاتية منفصلة عن التاريخ، الذي هو عمَلُ العقْل المحقّق لفكر المطلق في سيره نحو إنجاز الحرية الفردية والجماعية كغاية تبلغ نهايتها صُعُداً، ضمن الكلية الكونية. لهذا فإن «العقل، بالفعل، أخذ منذ ذاك مكانَ المصير، ويعرفُ أن كل حدث ذي قيمة أساسية هو حدثٌ مقرر سلفا[42]. وهذه جميعها تُثبت تقدّم وغائيةَ التاريخ مثلما تُثبت تفوقَ الحداثة على القدامة.

أما المسار الثاني لمقاربات الحداثة فيمثله جُوسْ الذي يرى أن مصطلح «الحداثة» «مترسخ

36. المرجع السابق.، ص.18.
37. عن المرجع السابق.، ص.19.
38. المرجع السابق.، ص.20.
39. المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
40. المرجع السابق.، ص.21.
41. المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
42. المرجع السابق.، ص. 51.

في تقاليد أدبية عريقة[43]» تعود إلى الثقافة اليونانية واللاتينية على السواء، حيث كان، على امتداد تاريخ أدب هاتين الثقافتين، صراع بين أنصار الحديث وأنصار القديم تبعاً لرغبة كل جيل في الاعتراف بزمنه. وهو ما تكرر مع مرور الزمن. و«كان هذا التطور يعيد إنتاج ذاته بانتظام دورة طبيعية[44].» وقد رافق «النهضات» الأدبية الأروبية وعي بحق الحديثين في اتخاذ لحظتهم التاريخية مصدراً لاختياراتهم الجمالية، حتى إن هذا الوعي «يمكن أن يظهر كـ «ثابت» أدبي عادي وطبيعي في تاريخ الثقافة الغربية[45].» إنّه وعْيٌ يتملّك التقاليد الثقافية في أروبا دون توقف، من الثقافة اليونانية واللاتينية إلى العهد المسيحي والفترات المتلاحقة. «وهذا المعنى (للحديث) لا يُختزلُ إلى مجرد خريطة أدبية أزلية. إنه ينتشرُ بالأحرى عبر تحوّلات أفق التجربة الجمالية التي يُمكننا الكشفُ عنها في وظيفة تحديدها التاريخي كلما تجلّت المعارضة الثابتة، وإلغاء القديم عن طريق الوعي التاريخي الذي يأخذه الجديد عن نفسه، من وعي جديد بالحداثة[46].» وبهذا يكون الحديثُ حاجزاً بين زمنين، الماضي والحاضر، وحاجزاً بين القديم والجديد، به يُمنحُ المَعيشُ سلطةَ المعيار والنموذج التي تُنتزع من السابق. وهكذا نفهم دلالةَ تجربة الزمن لدى شيلنج كـ «إلغاء للماضي[47]» الذي لم يعُدْ يقول لنا ما نحن نعيشه ونحسه. وليس الحديث، في هذه الحالة، سوى عودة ربّات الشعر من منفى طويل حسب بوكاشيو[48].

وإذا كان كل جديد يتحول، تبعاً لهذه الرؤية، إلى قديم، بفعل التحول الزمني وتغير الأحوال، فإن بودلير، المستعمل لمصدر «الحداثة» في كتابته عن صالون 1859، قلب هذه العلاقة الحتمية بين الزمن واستحقاق السكن فيه حين اعتبر أن مهمة الفنان «تكمن في أن يستخرج من الحياة الحديثة الجمال السري الذي ينبعث من الزمنية حتى يستطيع العمل الحديث أن يصبح «قديماً» [49].» فليست حجةُ الزمن كافية وحْدها لتعيين حداثة العمل الفنّي أو قدامته، بل هُناك هذا الجمالُ السريّ، أوْ هذا الشيءُ الذي بدونه لا يستحقّ العمل أن يكون حديثاً ولا قديماً.

وهذان المساران في مقاربة الحداثة يوسّعان الرؤية إلى تعدد المقاربة فيما يُفضيان إلى تطابق الحداثة مع الحالات المتعارضة، مما يترك المصطلح معرضاً للالتباس. ولكنهما في

43. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op, cit, p, 159.
44. المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
45. المرجع السابق.،ص. 160.
46. المرجع السابق.،ص. 161.
47. المرجع السابق.، ص. 163.
48. المرجع السابق.، ص. 171.
49. المرجع السابق.، ص. 204.

الوقت ذاته يُخرجاننا من المقاربة الأحادية، كما ينزعان إلى تمكيننا من إعادة قراءة الحداثة في ضوء التعارُضات التي تسمحُ لنا باختيار طريق العودة اللاحقة لقراءة الخطابات الراهنة عن الحدَاثة وما بعد الحداثة.

2.4. الحداثةُ في العالم العربي

يعتبر أدونيس، بلا ريب، مُكتشفَ التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا القديمة، من خلال أقوال المبرّد وابن المعتز وابن جني وابن رشيق، وهؤلاء جميعاً يتصرون للشعر المحدث أو الشعر المكتوب في زمنهم[50]. وهذا الاكتشاف مصدرُه اطّلاع أدونيس على الحداثة الشعرية في فرنسا، وتصعيده للمكبوت في قديمنا الثقافي بمعرفة نادرة في التنظير الشعري العربي الحديث.

وبهذا الخصوص نلاحظُ أن الزمن، لدى القدماء، كانَ معيار تصنيف الحداثة والقدامة. فهذا ابن المعتز يقول إن الله «جعل كلّ قديم حديثاً في عصره[51].» وابن رشيق يؤكد أن كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله[52]. فالربط بين «كُلٍّ» شاعر، بدون استثناء، وعصره أو زمانه يترك الزمن هو الحد المعيّن للقدامة والحداثة، من غير أن يكون هناك عنصرٌ نصيّ أو معرفيّ يدلّ على هذا الحد. ولذلك فإن الفصل بين اللفظ والمعنى، وتخصيصَ القدماء باللفظ والمحدثين بالمعنى، لا يُلغي عنصر الزمن وهيمنته على كلّ الشعراء، لأن القدماء بمجموعهم اتصفوا بسَعة اللفظ وإجادته، والمحدثين بابتداع المعنى وتحريره من ماضيه. ولذلك فإن التنظيرات العربية القديمة للحداثة تُماثل ما لاحظْناه عنْدَ اليونان والرومان ومن جاء بعدهم في أوروبا.

ومن ناحية ثانية نلمس انحصَار قضية الحداثة في القرنين الثاني والثالث على الخصوص. واستمرارُها في القرن الرابع مع المتنبي لا يغيّر شيئاً، ما دامت معاييرُ القدامة مستخرجة من نموذج واحد هو الشعر الجاهلي. فلم نجد في حالة المتنبي دفاعاً لابن جني عن حداثة تغاير حداثة أصحاب ابتداع المعاني. وإذا كان الصراعُ النظري بين القدامة والحداثة قد توقّف عند هذين القرنين، لأسباب لا نتمكّن في الراهن من إدراكها، فإن الممارسة النصية لم تتوقف عن اكتشاف حداثتها، من الموشح إلى الكتابة الصوفية، بل إلى غيرهما مما يتعيّن على الشعرية

50. راجع أدونيس، صدمة الحداثة، م.س.، ص ـ ص. 12-14.
51. ابن المعتز، الشعر والشعراء، م.س.، ص. 10.
52. ابن رشيق، العمدة، م.س.، ص. 90.

العربية المفتوحة إعادةُ قراءته واكتشافه.

أما في العصر الحديث، فإن الشعر سمّى حداثته بمفهوم التقدم كمفهوم محوري، يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال (أو التخييل). إن هذا المفهوم المحوري، إلى جانب المفاهيم الثلاثة المصاحبة له والمتفاعلة معه ضمن نسق يفعل في النص والتنظير، هو الذي يعيّن حدودَ القدامة والحداثة في عصرنا. ويأتي الزمنُ بأكثر من معنى، له الماضي لدى التقليديين، كما له الحاضر والمستقبل لدى كل من الرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين. وتنقادُ النصوص كما التنظيرات في ممارساتها بهذه المفاهيم المستحوذة عليها. وقد وقفْنا عليها في كل متن على حدة، كما أبرزنا حضورها في فرضيات الإبدال الشعري، التي هي التطور والتغير والتحوّل والتجاوز والتخطي. وتدخّلُ الرؤية إلى الزمن، باختلافها وتعارضها بين التقليديين من جهة، والرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين من جهة ثانية، يكتسب أهميةً خاصة في تحديد السياق الذي تنكشف فيه دلالةُ المفاهيم في الملموس النصي والتنظيري على السواء. إن النسق لا يشتغل إلا ضمن سياق، وهو هنا ثقافي وإيديولوجي في آن. ولهذا نتبيّن أن حداثة الشعر العربي في عصرنا تنقسم إلى حداثتين متباينتين؛ حداثة التقليدية؛ وحداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر. عند هذا التمييز يتوقف نسقُ المفاهيم المشتركة عن أن يولّد الدلالة الواحدة، فالرؤية إلى الزمن، كسياق، تفعل في الفصل بين اتجاهين، مهما كانت المفاهيمُ موحّدة بينهما وفاصلة لهما عن القدامة.

•

1.2.4. الحداثةُ المعطوبَة

كانت الرؤية إلى الزمن، بتعدّده، مصدر تأويل التقليدية للمفاهيم الأربعة التي شغّلت الممارستين النصية والتنظيرية. وقد رصدْنا، في الفصل الأخير من الجزء الأول الخاص بالتقليدية، دورة الزمن في هذا المتن، كما رصدنا في بدايته الأسس النظرية للتقليدية. والزمن المتعددُ يشمل الزمن الحضاري، والزمن الشعري، والزمن اللغوي، والزمن الاجتماعي، كأزمنة أساسية، لها حالة المغلق. فبيْن الحاضر المظلم والماضي المُشرق حاجزٌ يحُول دون عودة الماضي إلى ماضيه، حيث تحقّق التقدم وإليه يجب أن يسير كل تقدم. وفي الحاجز بين الماضي واستعادته في المستقبل يكون تقدمُ الزمن عودةً مستحيلة إلى النهاية والكمال والسعادة الأبدية وقد تمت في الماضي الذي علينا أن نتجه نحوه بالعودة إليه.

إن هذه الرؤية إلى الزمن ذاتُ مصدر ديني إسلامي (ومُوحّد مع الديانات الأخرى،

أكانت توحيدية أم وثنية). ومن ثمّ فإن تأويل مفهوم التقدم، الذي هو مفهوم غربيّ أساساً، ويعود إلى فكر النهضة والمذاهب الفلسفية الكبرى للقرن التاسع عشر، من هيجلية وماركسية وداروينية، قد أصبح، بفعْل الترجمة لدى التقليدية، محمّلاً بدلالته الدينية المتعارضة معه (ولا ننسى، هنا، أن محمد عبده أفاد من أوغست كونت وتعاطف مع داروين وصادق سبّنسر). وقد استتْبع تأويلُ التقدم، في ضوء العودة إلى الماضي كنهاية لكل مستقبل، إخضاعَ المفاهيم الأخرى للمصدر ذاته. فالنبوة أمر وإرادة إلاهيان، وهي بمعنى الإصلاح الذي تخص الذات الإلهية به أفراداً (على رأس كل مائة سنة) انتُزعت منهم هذه الوظيفة، في الحقل الشعري، من المؤسسة السياسية العربية القديمة، وأصبحوا في هذا العصر حُماة اللغة العربية، من خلال الصدور في شعرهم عن الحقيقة، وربط كل خيال شعري بالعقل (كعِقال) لا سبيلَ معه إلى ظهور ذاتية متمردة على الأوامر المتعالية.

وهكذا فإن التقليدية خضعتْ لتجميد الزمن في نموذج موحّد، به يتشبّه كل من يُريد التقدمَ وإليه يؤول. ولذلك فهي تلغي التاريخ الشعري وتعدده، كما تلغي الحاضر واختلافه. ولا تكون استعارةُ مفهوم التقدم من الثقافة الأوروبية سوى إنعاش مقاومة التقليد لكل تجديد. فمهْما كانت مفاهيمُ الحداثة، في مصدرها الأوروبي، متعارضة مع التقليد، فإن تأويل التقليد لها يخضعها مرة أخرى إلى أصوله ويثبّتها في الزمن الدائري.

2.2.4. الحداثةُ المعزْولة

مقابل التقليدية هناك الرومانسية العربية والشعر المعاصر. إنهما يشتركان معاً في قراءة مغايرة لمفهوم التقدم، ثم للمفاهيم المصاحبة له. والاشتراك بينهما يعود لرؤيتهما إلى الزمن، كسياق، حيث يكون اتجاه التقدم هو نفي الماضي وإلغاؤه بالسير نحو المستقبل. ومن هنا تكون الرومانسية العربية ويكون الشعر المعاصر مُسْتوعبيْن لنظريات التقدم ومذاهبه الفلسفية في القرن التاسع عشر. إن الزمن، بالنسبة لهذه النظريات والمذاهب، خاضعٌ للتعاقب ومتجهٌ نحو المستقبل المتفوق على الماضي. أيْ أنه زمن يتقدم نحو الأحسن والأعلى، تحكُمه قوانينُ موضوعية لا سبيل إلى تعطيلها. ولهذا فإن تقدم الزمن يحْمل معه الجديدَ والتجديدَ، فيما هو يحمل معه الاختلاف.

بهذا الرؤية إلى الزمن سيكون تأويلُ الرومانسية العربية والشعر المعاصر متعارضاً مع التقليدية، لأنه ينطلق من المستقبل لا من الماضي في تحديد اتجاه التقدم، كما ينطلق من

المجهول لا من المعلوم، من المفاجئ لا من المألوف. تأويلان مُتعارضان لهما نتائجهما البعيدة. وأسبقُ النتائج ما يتعلق بتأويل المفاهيم الأخرى المتفاعلة مع مفهوم التقدم. إن النبوة، لدى الرومانسي العربي، ليست هبَـة إلاهيّة حتى ولو كانت السماءُ مصدرَها، لأن هذا الرومانسي مشبعٌ بوثنية تسربت إليه من تمجيد الرومانسيين الأوروبيين لقديمهم الوثني، وفي مقدمته اليوناني. وبالنسبة للشاعر المعاصر، تتحدد النبوة لديه في فعل الشاعر في الواقع أو اللغة. فالشاعر يأتي ليغيّر ويحوّل، أيْ أنه فردٌ يضيء للأفراد (أو للغة) الطريقَ في زمن الحُلْكة. ومع هذا التأويل للنبوة نفهمُ تأويلَ الحقيقة. إن ما يراه الرومانسيون العرب أو ينطقون به منبعُه الذات، أي «أعماقُ قلوبهم الملأى ببهَاء الكوْن ومثلُ الحياة العليا»، كما يقول الشابي[53]. لذلك فإن قولهم لا يمكن أن يكون إلا صادقاً وحقيقتهم لا يمكن أن تكون إلا أبدية. أما الشعراء المعاصرون فإنهم يعتمدون مصدراً مغايراً للحقيقة هو الواقعُ المعيش أو الواقعُ التاريخي لدى كل القائلين بتعبيرية الشعر، وهُو الباطنُ أو اللامرئي لدى أدونيس، بعد أن نزع عنه كل قرابة متعالية مع الرومانسيين (وخاصة جبران). ويبقى مفهومُ الخيال لدى الرومانسيين العرب عنواناً لحرية الذات وهجرتها إلى حقيقتها بعيدة عن كل رقابة، مهما كان مشرّعها أو المنفذ لها. فبالخيال يكون الحق في المجهول والمفاجئ، وفي قدرة الذات على ابتداع نموذجها الشخصي. هذا التأويل ينسحب على الشعر المعاصر، وهو ما يبدو بصيغة أوضح في مفهوم التخييل الذي اعتمده أدونيس في الخروج على الوصف والتعبير، وجعله أساس الشعرية والخلق الشعري.

ويبيّن لنا تأويلُ مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (أو التخييل)، في كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر، كيف أنه واحدٌ يقْبل بالتعدد والاختلاف. فلا تماهيَ ولا قطيعة، لأن التعدد والاختلاف موجودان أيضاً في نظريات التقدم ومذاهبه نفْسها في القرن التاسع عشر. وأهمّ ما أعطاه هذا التأويل للرومانسية العربية والشعر المعاصر هو الانتماء إلى المُمكن، أي البحثُ والمغامرةُ عن مستقبل شعري يستقي نموذجه من ذاته. ولكنّ الممكن، بهذا المعْنى، وفي سياق الثقافة العربية، أدّى إلى تصْعيد المكبوت، بالانفتاح على الشعر غير العربي، والأوروبي خاصة، حتى تحوّل إلى نموذج للممكن وللتقدم؛ ثم بالعودة إلى الشعر العربي القديم، والممارسات النصية، من خلال المنسيّ والمهمش من طرف التقليدية، أي العودة إلى الموشح أو النثر لدى الرومانسية العربية، والمعارف القديمة أو الكتابة الصوفية لدى الشعر المعاصر. وبتصعيد المكبوت تمت إعادةُ ترتيب شجَرة النسب الشعري.

---

53. ضمن رد الشابي على الحليوي. راجع كتاب محمد الحليوي، مع الشابي، م.س.، ص. 50.

إن هذا التأويل، باختلافه وتعدده، يحْتمي بتعارُضه معَ تأويل التقليدية للحداثة ومفاهيمها. وهو، بالتالي، فجّر من جديد قدرةَ الشعر على بناء خطاب مغاير، له رؤيتُه الشخصية إلى الإنسان والأشياء والكون، أي حقيقته التي بها يُصبح ضرورةً فردية وجماعية، ويُصبح فعْلَ الذات في تاريخها. حقيقة بها يدافع الشعر عن إلغاء تبعيته لغيره، واستقلاله بنفسه.

وإعلان الشعر، من خلال هذا التأويل، عن قدرته في إنتاج خطاب مغاير وحقيقة شخصية، عرّضه فوراً إلى تقويض مسلمات التقليدية، وامتدادها في العقيدة والاختيار والمعرفة والحياة. إنه التقويض الذي لم يبلُغْه الخطابُ الفكري ذاته. وهذا ما أنشأ للهامش النقدي مسكناً في الشعر. ولكن هذا التقويض الذي اتّجه لأسس السياسي والديني على السواء، ومن ثم لأسس التقليد الشعري، طُوردَ بعناية فائقة (من المحيط إلى المركز ثم من المركز إلى خارج العالم العربي، كما رأينا ذلك من قبل) أو اختُزل عند الضرورة (كالضرورة الوطنية في حال الشابي أو جبران أو السياب). تأويلٌ يقوّض الكائنَ ويمجّدُ الممكن. تأويل مسكونٌ بقلَق تسْمية الزمن العربي الجريح، وبضوْء دَم السّالكين في عتماته والساهرين على حدود الخطر، حتى يكون غيرُ المضاء مكانَ انبثاق زمن آخر، له مواجهة الموت. ولكن هذا التأويل تطرده المؤسسات أو تختزله، بتعددها تسيِّجُه وتتركه معلّقاً بين الكتُب والرّماح.

5. بَين الحَداثة وما بعد الحداثة

من العتبات اللانهائية للسفر في ليل القصيدة وحداثتها تتآلف الأسئلةُ، وعبر هذا السفر السرّي (وكيف له أن يكون علنيّاً؟) تبددت عتماتٌ وتكوّنت أُخْرى. ذلك هو اللانهائي في القراءة. فالحداثة عصيّةٌ على الاختزال، لأنها شموليةٌ، وعصية على التحليل، لأنها مُتعدّدة.

1.5. سيادةُ التقليد

إن انقسام الحداثة الشعرية في العالم العربي، منذ القرن التاسع عشر حتى الآن، إلى حداثة معطوبة وحداثة معزولة يبرزُ لنا الوجهَ الظاهر لسيادة التقليد. فعُزلة المُمكن تؤكد سيادةَ التقليد، وهو ما لا نعثر عليه في المجتمعات التي بدّلت علاقتها بالماضي والآخر على السواء، وأخضعتها للنقد والحوار، تسأل الميّتين كما تسأل هيمنة السادة.

لقد أوصلتنا قراءتُنا للبنْيات الشعرية وإبدالاتها إلى أن الشعر العربي بحَث عن أسباب تجديد توازُنه كلما وقَع في شدّة أو قحْط، حتى يقولَ لنا شيئاً، ويُضيء غير المُضاء. ونلمس في الشعر العربي الحديث توازناً وتقاطعاً بين مسار التقليد ومسار التجديد. فعلى صعيد التوازي نجد مسارَ التقليد يُلازم صيرورةَ الشعر العربي الحديث بلا توقف. إن الجواهري تزامن وحركة الشعر المعاصر في العراق، وسليمان العيسى تزامن والحركة نفسها في سوريا، ومحمد الحلوي هو الآخر تزامن والحركة ذاتها في المغرب. وهؤلاء جميعهم عيّنةٌ من الشعر التقليدي في البلاد العربية. وضمن الصيرورة ذاتها هيأ مسارُ التجديد لرؤيات شعرية مغايرة أن تُوجَد وتتبدّل على الدوام، من الرومانسية إلى الشعر المعاصر إلى الكتابة؛ ونرى إلى التقاطع أكثر في التأثير الذي حفره مسارُ التجديد في جسد القصيدة التقليدية. إن الجواهري استسلم في أحيان عديدة، وخاصة في رحلاته إلى باريس[54]، لإبدال البنية التقليدية بفعل السيادة المؤقتة للرومانسية العربية. وهو ما لاحظناه من قبْلُ لدَى شوقي الذي تبنّى «الشعر المنثور» أو محمد بن إبراهيم في المغرب الذي تجاوب مع هذا الشعر في مجموعة من قصائده. ولكن هذا الأثر المنحفر في جسد القصيدة التقليدية لم يفرط في الأسس النظرية للتقليدية، التي فعلت فعْلَها أيضاً في مسار التجديد، من الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر. ويكفي أن نقدم عباس محمود العقاد كنموذج للرومانسية العربية ونازك الملائكة عن الشعر المعاصر، لنبلُغ أقصَى وضوح انتصار التقليد في مسار التجديد.

هذا المظهَرُ العام لسيادة التقليد تَسْتَتِرُ تحته طبقاتٌ أخرى لسيادة التقليد في مسار التجديد. وهو ما يستحوذ على المارسات النظرية كما يستحوذ على أغلب المارسات النصية.

في علاقة الذات بالآخر وقفْنا على قانون المقارنة والمفاضلة بين الذات والآخر، حيث ظل الآخر مصدر معيار قراءة القدامة والحداثة معاً. وكانت الترجمة بدورها رصداً لهذه العلاقة، لأن الترجمة هي مكانُ عبور وتقاطع اللغات. وما حصل في هذا الفعْل هو أن الثقافة العربية قاومَتْ عُبور الثقافة الأروبية إليها ومنعت التقاطع مع غيرها. وكانت ترجمة المصطلحات أو المفاهيم الدالة على بناء مسْكَن حُر في الغرب مؤديةً إلى إعادة إنتاج الدلالات القديمة المتعارضة معها في الثقافة العربية. فهذه المصطلحات والمفاهيم، كعنصر

54. من بين القصائد المرتبطة بهذا الإبدال في باريس نذكر على سبيل المثال :
*. ذكريات، ديوان الجواهري، ج. 3، م.س.، ص. 5.
*. فراق، ديوان الجواهري، ج. 3، م.س.، ص. 10.
وهاتان القصيدتان تتلازمان مع غيرهما، مثل قصيدة «ظلام» ديوان الجواهري، ج. 3، م.س.، ص. 116. وهي إلى جانب غيرها تبعث على التأمل في علاقة المكان بإنتاج النص، وذلك ما حولناه في إثارتنا لقضايا المركز الشعري ومحيطه، أو السياسي والشعري.

لانفتاح الأنساق النظرية، عوّقتْها مقاومةُ الثقافة العربية، في الوقت ذاته الذي عوّقت ترجمةَ المصطلحات والمفاهيم من القدامة إلى الحداثة داخل الثقافة العربية نفسها، عندما أخضعتها للتأويل المعارض للمصادر النظرية الحديثة.

إلى جانب ذلك، هناك حقيقةُ السياسي التي منعت حقيقة الفكر من البحث في أفقها الحُر. وهذا ما أدى إلى استمرار ثوابت الفكر التقليدي ومتعالياته، وافتقار الشعر إلى أسس نظرية تبدّل الرؤية إلى الإنسان والأشياء والكون. وفي ظلّ هذا اليُتْم الفكْري والغياب الفلسفي، امتنع نقدُ القديم والحديث، وانضافتْ متعالياتُ القديم في محْو الذاتية إلى متعاليات الغرب في تمجيد التقنية. ذلك ما جعل التقليد مضاعفاً، تقليد القديم العربي وتقليد الحديث الغربي، كلّ منهما يعضّد الآخر، ويترك مشروع الحداثة مليئاً بالشقوق التي تتسرب منها سيادةُ التقليد. فالحياة والحيوية اكتسبتَا، في الأغلب، دلالةً بلاغيةً دعائمُها التعبيرُ أو الوصفُ أو الاستعارة. وبذلك تجرد هذان المفهومان الرئيسان عن دلالتهما الفلسفية التي استعاد الأروبي بهما توازنه، كما كان ذلك حالُ حداثتنا القديمة.

إن استحواذ الأسس النظرية للتقليد على كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر، ومقاومة الثقافة العربية، من خلال لُغتها، لكلّ ترجمة وعبور وتقاطع اللغات، أو افتقار التجديد لمقدماته الفلسفية، تفسّر لنا، بحالاتها المجتمعة، كيف أن العودة المشتركة لحركَات الشعر العربي الحديث إلى شعرنا القديم وشعريته، منعَتْ من مساءلة الميّتين أو مساءلة هيْمنة الآخر. وهنا نعْثُرُ على الجواب الأول عن سؤال استمرار وسيادة التقليد في شعرنا العربي الحديث.

2.5 ميتافيزيقا التقدم

عاشت حركاتُ التجديد انحسارَها، عبْر الدال في الرومانسية العربية والشعر المعاصر، في كل مرحلة تتراجع فيها حركات التحرر العربي فيعود التقليد إلى مواقعه الصلبة، وينتصر شعراء مجددون لهذا الموقع. وعلى هذا النحو تتّضحُ سيادة التقليد في الممارستين التنظيرية والنصية معاً بعد أن تدْخل حركةُ التحرر مأزقها. بسرعة، إذن، تتمزق حجُبُ حماية السياسي للشعري، مادام السياسي يُلغي فاعلية الفكر في النقد ويُخضع الشعري لحقيقته. إن بنية التقليدية تعيد إنتاج ذاتها باستمرار، داخلها وخارجها في آن. وإذا كانت المظاهرُ السالفة لسيادة التقليد تكشفُ لنا عن مقاومة اللغة العربية وثقافتها القديمة لكلّ تجديد، فلا بدّ لنا أن

نسأل ما هو أبعد وأشمل، بمعنى : هل كانت تأويلاتُ نسَق مفاهيم الحداثة، من طرف حداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر، مفككةً لأسس التقليدية؟ وهل كان بحثُ التقليديين عن التقدم، كمفهوم محوري، في الشعر العربي القديم، يختلفُ عن بحْث الرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين عنه في النموذج الأروبي فكرياً وشعرياً، ومن ثم عنه في العربي القديم؟

هذه عَيّنةٌ أولية من الأسئلة التي تفضي بنا إليها المقدمات السابقة، فضلاً عن التحليل النصي ذاته. ولا نضعُ نَصْب أعيننا الجوابَ عنها بكاملها أو حتى استيفاء ما قد نتوهّم فيه جواباً. ولئن كنا، هنا، بصدد أسئلة تعترض تنظيرات الشعر العربي الحديث وبنياته النصية وإبدالاتها، فإن الجواب عنها لا يُمكن أن يكون بشموليته مستخلصاً من الشعر ذاته وبمفرده. إنّه يتموّج بماء الثقافة العربية فيما هو متورط في الخارج النصي بعناصره العديدة، من النص الغائب والتداخل النصي إلى الشرائط الثقافية والاجتماعية ـ التاريخية، وبنية الواقعيْن الرمزي والخيالي. من بين هذه العناصر ما تطرّقنا إليه عبْر منعرجات التنظير والتحليل والمساءلة، ومنها ما يمثّل غير مُمكنٍ الدراسة في راهنها.

تعودُ المظاهر الملموسَة سابقاً لسيادة التقليد إلى داخل الشعر العربي الحديث واللغة العربية وثقافتها، أمّا مفهُوم التقدم فهو مجتلَبٌ من أروبا، عبر النظريات العلمية والمذاهب الفلسفية.

بمفهوم التقدم تفاعلت مفاهيمُ النبوّة والحقيقة والخيال (أو التخييل) في بناء النسق النظري للحداثة واشتغاله في الممارستين التنظيرية والنصية. والغزْوُ المزدوج الذي اعتمدناه في القراءة ينقلُنا من مستوى تأويلاته العربية (السابق تحليلُها ونقدُها) إلى مستوى نقده في منظومته النظرية والفلسفية في أروبا ذاتها. وبهذا الغزو المزدوج ننفتح على وضعية مفهوم التقدم في أروبا والغرب عموماً.

إن مفهوم التقدم مترسخٌ في الرؤية الدينية اليهودية والمسيحية إلى الزمن، كما هو مترسخ في «الأخلاق الأفلاطونية المسيحية[55].» فهذه الرؤية تشبه الرؤية الإسلامية إلى الزمن، حيث يكون التقدم عودةَ الماضي في المستقبل، في الحياة وما بعدها. وأتى فكر النهضة ليربط بين التقدم والتاريخ، ثم ليربط بينه وبين الحداثة، فأصبح التاريخ ينتقل من الظلام إلى النور، ومن العبودية إلى الحرية، وفق غائية مرسومة سلفاً. وليست الحداثة، في هذا المنظور، سوى تجسُّدٍ للأفكار الفلسفية والعلمية التي جعلت من التقدم متحققاً في المستقبل لا بالعودة إلى الماضي،

55. Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, op.cit., p. 176 .

كما هو تأويل الديانات التوحيدية له. ولكن هذا التأويل الجديد سيتدعم أكثر مع فلسفات القرنين الثامن والتاسع عشر، وفي مقدمتها الهيجلية والماركسية والداروينية. لقد أعادت هذه الفلسفاتُ توجيه الكونية والعقلانية والإنسية، وفق أنساق فلسفية كبرى، من بينها الهيجلية التي جعلت من الذاتية مُرتكزَ التقدم، الذي يلغي تخلف الماضي ويتجه صوب بلوغ التاريخ إلى غايته ضمن الكلية الكونية. ولا تختلف الماركسية أو الداروينية عن الهيجلية، أو فكر النهضة، أو العقلانية الديكارتية، في الرؤية إلى التاريخ أو النوع وهو يتطور من الرديء إلى الحسَن، ومن ما قبل التاريخ إلى بداية التاريخ. لذلك كان القول بالتقدم شُمولياً، منَ العلم والتقنية إلى الفكر والفن والمجتمع. وهكذا فإن التأويل الفلسفي والعلمي للتقدم متعاضدٌ معَ التأويل الديني له، ومجددٌ لجوفه الميتافيزيقي، ممّا جعَل هذا الفهم للحداثة «نتيجة نهائية للميتافيزيقا[56].» يتآلف فيها الديني مع الفلسفي والعلمي.

ولا يكفي الغزو الفكري للتقدم. إن الإنسية الأروبية الحديثة مسكونة بالشك في مفهوم التقدم أيضاً. وإخفاق وعُود العلم والفلسفة، المبشريْن بتفوّق الحاضر على الماضي، وانتصار الحرية على العبودية، هو الآخر مكانٌ للغزو. فما آلت إليه دعوةُ التقدم على صعيد الوضع الإنساني، أفراداً ومجتمعات، في الغرب وخارجه، وسّع دائرةَ الشك في مفهوم التقدم، وبلور تيارات فكرية، في أنحاء متباعدة من الغرب، تتأمّلُ إخفاق مشروع النهضة في المستقبل الذي يضمنه التقدم العلمي والاجتماعي وقد أصبح فيه العقل متهماً، كما أصبحت الحرية متهمة أيضاً. هكذا ظهرَت دعوة شبهُ معمّمة، في الفلسفة والاجتماع والسياسة والعلم، تعلن عن ما بعد الحداثة، كقطيعة مع عصر الأنوار، وما وعدت به. ولنا أن نتساءل، هنا أيضاً : هل إخفاق التقدم مسوّغ لتجهيز جنازة الحداثة وإقامة مراسيم دفنها ؟ وهل نهاية التقدم هي نهاية الحداثة حتماً ؟

3.5 ماءُ الكتابة

سيادة التقليد، في الشعر العربي الحديث، دفعت أدونيس إلى المواجهة باستمرار مع أوضاع الحداثة، من خلال نقده لوظيفتي الوصف والتعبير في اللغة الشعرية، أو لمفهوم القصيدة، متّبعاً تأمل ممارسته الشخصية ضمن الممارسة الجماعية، جاعلاً من التحول، الذي آمن به وأخلص له، عنصراً حيوياً في البحث اللانهائي عن مسكن شعري يستحق المساءلة بما

56. المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

هو مسْكَن حُر. وفي ضوء هذا المنظور المتفرّد لأدونيس، لم يكن تاريخ الشعر المعاصر، وتاريخ الشعر العربي الحديث، يظهرُ في صيغة المكتمل، المطمئن، الظافر، بل كان النقصانُ، والقلقُ، والإخفاقُ هو ما أثبتته له القراءة النقدية، وفي مقدمتها قراءة أدونيس.

بمهماز النقد رافق أدونيس مسارَ التجديد في الشعر المعاصر، إلى أن بلغ عتبة «أوهام الحداثة[57]» التي لخصها في الزمنية والمغايرة والمماثلة ثم التشكيل النثري والاستحداث المضموني، ليدعو من خلال تحليل متكامل إلى الفصل بين الحداثة والإبداعية: «لذلك لا يقيّمُ الشعر بحداثته، بل بإبداعيته. إذ ليست كل حداثة إبداعاً. أما الإبداع، فهو أبدياً، حديث[58].» وبهذه الدعوة يرفض أدونيس أن تكون الحداثة معياراً لتقييم النص، ويختار الإبداعية التي هي الأسبق في التقييم وضمان أبدية حداثة النص، ثم يأتي في مرحلة لاحقة ليلغي الحداثة كلية عن الشعر العربي الحديث[59]، مادام البعد المعرفي يظل متعذراً أو غائباً.

وليوسف الخال رؤية إلى الشعر والحداثة التقى معها أدونيس ثم اختلف، وقد كان الخال حريصاً على الربط بين الحداثة واللازمنية، من ناحية، وبينها وبين الحياة، من ناحية ثانية. فهو يقول بخصوص اللازمنية:

> «الحداثة في الشعر إبداعٌ وخروجٌ به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن. فما نعتبره اليوم حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديماً. وكل ما في الأمر أن جديداً ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف[60].»

ثم يؤالف بين الحداثة والحياة فيقول:

> «حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن، حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها. فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم أو بين الشباب والشيوخ. فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة[61].»

لقد أكد أدونيس، في مرحلته التنظيرية الثانية مع الثابت والمتحول، على أن الفكر

57. راجع «بيان الحداثة» في كتاب أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، م.س.، ص. 311.
58. المرجع السابق.،ص. 340.
59. في مناقشته لهذا الأطروحة، كما ذكرنا ذلك سابقاً.
60. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، م.س.، ص.339.
61. المرجع السابق.،ص. 93.

النقدي وخصيصة التجاوز والتخطي أساسيان لكل حداثة، بما هي تهدف إلى إعطاء التاريخ خطاً في اتجاه المستقبل. وهذا الموقفُ ذاته هو الذي ظل وفياً له في «بيان الحداثة»، حيث يرى أن «الممارسة الكتابية الحديثة ممارسة استباقية[62].» «ويصبح الارتباط بما يمثل الحركة في اتجاه المستقبل هو الارتباط المهيمن والموجّه[63].» كما أن هذا الجديد الذي يطرأ «على نظرتنا إلى الأشياء» أو«رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة» يعنيان لدى يوسف الخال الأخذ بالأسباب الروحية والعقلية للحداثة، «ومن أهم هذه الأسباب الاعتقاد أن الإنسان سيّدُ الطبيعة وأن بمقدوره إخضاعها وفك مغاليقها. ومنها أن ما يضعه الإنسان من نظُم وقوانين ومبادئ تظل دون الإنسان لا فوقه. فما هي سيّدتُه، بل إنما هو سيّدُها[64].»

إن الرؤية إلى الحداثة، لدى أدونيس، كأفق معرفي له حقيقة وغاية، تستوجب الإلغاء بعد أن حكمتها الأوهام، ثم التشبث بالإبداعية؛ أو تتطلب التصريح بعدم تحققها، لتعذر البعد المعرفي أو غيابه. ذلك هو موقف أدونيس، في «بيان الحداثة» وفي الدراسات الأخيرة. والنتيجة ذاتها يصل إليها يوسف الخال، ولو من زاوية أخرى، إذ أن «معظم الذين يكتبون الشعر اليوم على أنه شعر حديث أو جديد، إنما يكتبونه بعقلية قديمة لا حداثة فيه ولا جدة[65].»

والصدور عن موقف يُلغي ويرفض الحداثة مع تعويضها بالإبداعية، أو ينفي وجودها في الشعر العربي الحديث، يجدُ تفسيرَه البعيدَ في تبني التنظيرات الشعرية، في العالم العربي الحديث، وفي مقدمتها تنظيرات الشعراء المعاصرين، للرؤية إلى التماهي بين التقدم والحداثة، بين سير التاريخ وفق غاية محددة وتحقق الحداثة، بين النظريات العلمية والأنساق الفلسفية الأروبية، المبشرة بالعقل والتقدم والحرية وإنجاز الحداثة، أي بين التقدم الصناعي لأروبا وكمال الحداثة التي يجب على العالم العربي أن يأخذها نموذجاً لبناء مستقبله. فإذا كانت أروبا مختبرُ العقلانية والتقدم والحرية، فإن التاريخَ العربيّ يجبُ أن يسيرَ نحو بلوغ نموذجها حتى يكون حديثاً. وعلى الشعر هو الآخر أن يتبنّى نظريات التقدم فيها وأنساقه الفلسفية ليستحق أن يكون حديثاً. ومن ثم فإن الدعوة إلى الإبداعية بدلَ الحداثة هي مجردُ عوْدة إلى الهيجلية التي ينتقدها أدونيس نفسه في قصيدته «قبرٌ من أجل نيويورك».

واختيار المنزع النظري والفلسفي لمفهوم التقدم وربطه بالحداثة، على صعيد التنظيرات المُعمّمة للشعر العربي الحديث، متأتٍ من تخلّف العالم العربي عن أروبا، وخضُوعه لهيمنتها.

62. أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، م.س.، ص. 339.
63. المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
64. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، م.س.، ص.16.
65. المرجع السابق.،ص. 85.

وهذه الوضعية الاستثنائية هي التي شغلت المثقفين العرب الحديثين، منذ بداية النهضة، لأنهم جميعاً كانوا يريدون للمجتمع العربي أن يتقدّم، فكان مفهوم التقدم الأروبي معياراً لكل قراءة وتأويل، ومعياراً لكل حلم وصراع.

ولكن ما حاولنا تناولَه من أوضاع الحداثة في أروبا، وتعدد التحديدات والتأويلات، يعود بالحداثة إلى مسْكنها الفنّي والشعري، له مرجعيتُه لدى بودلير ورامبو. وعلى عكس النظريات العلمية أو الأنساق الفلسفية التي كانت تمجّد التقدّم، وتضع للتاريخ خطه الأحادي الصاعد دوماً نحو غايته وحقيقته، فإن رامبو، كشاعر لا سبيل إلى تجاوزه أو اختزاله، يفرّق بين انتصاره للحداثة في نهاية «فصل في الجحيم» :

علينا أن نكون حديثين مطلقاً.

لامجال بعدُ للأناشيد. فَلْنُحَافِظْ على الخطوة المكتسبة[66].

كما أشرنا إلى ذلك في مقدمة الدراسة، وبين نقده للتقدم في القصيدة ذاتها :

العلمُ، النبالةُ الجديدة ! التقدم، العالَم يسير ! لِمَ لَنْ يعُود؟[67].

فهذا النقد، الذي يوجّهه رامبو للتقدم، بكل ما يتضمّنه من رؤية النهضة للعلم والثقافة والقانون والمجتمع والفرد، فيفصلُ الحداثة عن التقدم، هو ما حجبْتهُ نظريات وفلسفات أروبية بلغت مأزقها في الراهن الفكري والعلمي والاجتماعي، وتعرّض لحركة شك في فلسفة عصر النهضة، وما تفرّع عنها من فلسفات القرنين الثامن والتاسع عشر، ووعودها بالتقدم. فكان الشكّ في الحداثة أيضاً، وأصبح التفكير منشغلاً بموتِ الحداثة وما بعد الحداثة.

وبفكّ الارتباط بين التقدم والحداثة ينقلبُ كلّ شيء. في الشعر العربي وغيره، في أروبا وغيرها. وعند ذاك نتذكر ما قصدنا إليه، في مقدمة الدراسة، من التنبيه على الفصل بين منطوق النصوص للحداثة وتسميتها لنفسها، وبين موقفنا النقدي للحداثة بتصورها السائد[68]. فك الارتباط يقود مباشرة إلى ابتغاء النزول ضيفاً على الحداثة، على هذا الماء برقصته الأبدية، «وها أنذا أتبعك راقصاً حتى إلى المآزق التي لا أعرف لها منفذاً» كما يقول نيتشه[69]. حيث يتعرف النصّ على حداثته في الماء الذي استلذّ به الشاعريون العرب، وهو يُنقذ النص من جفافه، دون أن يعلموا سرهُ، وبرقصته الأبدية يشعُّ هذا الماء. تلك هي البذرة النيتشوية أيضاً، كما سبق وبيّنّا في إحلال فرضية الإبدال محل فرضيات التطور والتغير والتجاوز، حيث

---

66. Arthur Rimbaud, Une saison en enfer, in *Oeuvres complètes*, op. cit, p-.p. 116-117.

67. المرجع السابق.،ص. 95.

68. راجع الجزء الأول من هذا الكتاب، التقليدية، م.س.، ص. 33.

لا يكون الانتقال قطيعةً مع الماضي ولا إقامة شقيةً فيه، بل هو عوْدةٌ حيوية لا نهائية لماضي الكتابة وحاضرها من خلال تجربة الذات واختراقها هي وتاريخُها للغة.

هذا هو مسار «العودة الأبدية للفريد» الذي انكشف لنيتشه وهو ينقد عقلانية النهضة والقرنين الثامن والتاسع عشر، في هكذا تكلّم زرادشت الذي ترد فيه هذه الفكرة موزعة بين الحالات، وتتلخص في قولته :

«سأعود بعودة هذه الشمس وهذه الأرض ومعي هذا النسر وهذا الأفعوان، سأعود لا لحياة جديدة ولا لحياة أفضل ولا لحياة مشابهة بل إنني سأعود أبداً إلى هذه الحياة بعينها إجمالاً وتفصيلاً فأقول أيضاً بعودة جميع الأشياء تكراراً وأبداً...[70].»

وفكرة العودة الأبدية للفريد لدى نيتشه لا يمكن إرجاعُها إلى اليونانيين أو الهنود أو اليابانيين، (ذلك هو موقف نيتشه أيضاً من الفلسفة اليونانية) لأن ذلك لا نفعَ فيه كما يرى هيدجر :

«ما الذي سيُفيدنا، فعلاً، إذا نحن قلنا إن فكرة سبق لها أن وجدت مثلاً لدى ليبنيتز أو حتى أفلاطون؟ لأي شيء تنفع هذه الإشارة، إن هي كانت تترك في عتمة متكافئة كلا مما فكر فيه ليْبْنيتْزْ أو أفلاطون والفكرة التي توهّمنا توضيحها عن طريق مثل هذه الإحالات «التاريخية»؟ [71].»

فهي لدى نيتشه لا تعْني عودةَ الشيء ذاته ولا عودة إليه، كما يرى دولوز، ومن ثم فإنها صياغة متفردة لأبدية الإبدال، ولأبدية اختراق الذات للغة، حيث الحداثة تغيّر زمنها دون أن تغيّر وجْهتهَا كصراع لانخراط الذات في كتابتها وتاريخها.

بفكّ الارتباط بين التقدم والحداثة نتخلّى عن كل مَا تهْتبلُ به مراسيمُ جنازة الحداثة في الغرب. والغزوُ المزدوج اختيارٌ متواصل. به نفكّك الحداثةَ من حيث هي زمنية، أو تبشيرٌ بالتقدم، متفاعلاً مع الحقيقة والنبوة والخيال (أو التخييل). وهو ما يجعلنا، من ناحية أخرى، نثبتُ حداثةَ العديد من نصوص الرومانسية العربية والشعر المعاصر، وننفتحُ على إعادة قراءة الحداثة في تاريخها الشعري العربي، لأن الحداثة هي الذات في مغامرة بحثها اللانهائي عن الاختلاف والاستثناء، عن الانشقاق والنقصان. هكذا يتقصّى الاختلافُ السعيدُ قلقَه، في

---

69. فرديرك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، بدون تاريخ، ص.258.
70. نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، م.س.، ص. 253.
71. Heiddger, Note sur le retour eternel de l'identique, in *Essais et conférences*, op.cit., p. 146 .

زمن تهيأ فيه العالم العربي لدمار لا نتوفر على جهاز نظريّ لقياس حدوده. ومهْما كانت الحداثةُ الشعرية ظلّت محكومة بعزلتها، وبتصاعد سيادة التقليد، فإن النصوص القادمة، في السنوات الأخيرة، من متاهات متباعدة، تشتغل، هي الأخرى، في سراديبها على قلب أوضاع المركز المفتت والمحيط المهدّد، وتؤكد البحث عن حداثة أخرى، تضيء غير المضاء وتواجه الموت عبر العودة الأبدية للفريد. ليس هذا هيناً ولا بسيطاً. إن الحداثة إقامة على حدود الخطر في زمن يتطلّب معرفة نقدية مغايرة، لذلك نسأل : كيف يستحقُّ الشعرُ العربيّ حداثة أخرى ؟

خلاصة الجزء الرابع

للشعر العربي الحديث، كما لكل موضُوع معطًى، قضايا نظرية لا نهائية، تمس تعدد المركب فيه. والتفريعاتُ النظرية التي انشغلنا بها، سعياً نحو مساءلة الحداثة، تستقي ضرورة معالجتها من خطوات التنظير والتحليل المتبعة في المراحل السابقة للقراءة، ومن مشتركها أيضاً، نصاً وتنظيراً.

إن مساءلة الحداثة ليست موقفاً قضائياً، يصدر عن حقيقة تحاكم بها القراءةُ غيرَها. بل هي، بدءاً، تبْني زمناً ومعرفةً مُغايرين يهْدفان إلى إدراج المنسي واللامفكر فيه، ضمن مشروع استنطاق التفاصيل الصغرى دون أن يتخلى عن الموجهات المحورية للوعي النظري بالشعر وحداثته. والتفريعاتُ النظرية التي تطلبتها هذه القراءة، طرحت، من جهة أخرى، حدودَ الشعرية العربية المفتوحة. وضعيتان متكاملتان : مساءلةُ الحداثة بحاجة إلى أكثر من المُعمّم الذي يسْلُب من القراءة صرامتها، أوْ إلى أبعدَ من الشعري الذي ينفي كلّ ضيافة فلسفية؛ والشعريةُ العربية المفتوحة تنادي على اللانهائي في القراءة، ما دامتْ مهتمةً بالخطاب والذات والتاريخ في آن. تكاملُ الوضعيتين كان يبحث بدوره عن الصّيغ المتعددة للمسالك أو المآزق، دون أن يتهيّب اقتحاماً تتضاعف، أحياناً، مخاطرُه.

هكذا، إذن، تناولْنا أربعةَ فروع نظرية، هي المسألة الأجناسية، وفرضية إبدال البنيات النصية، وشرائط الإنتاج الشعري، ومآل الحداثة أخيراً. أربعة فروع تعلن عن أن مساءلة الشعر العربي الحديث عصيةٌ على الاختزال وعصيةٌ على الإلغاء. إن المسألة الأجناسية من بين القضايا التي تجاهل فيها النقدُ الشعريّ العربي الحديث ما طرحه القدماء، في الوقت نفسه الذي أضاع جهداً كبيراً في قراءة معكوسة للنموذج الشعري العربي غير الأروبي، والشرقي بصفة خاصة. وينضاف إلى ذلك أن فرضيات الانتقال من بنية إلى أخرى هيمنت

عليها نظرياتُ التقدم، أكانت قديمة أو حديثة، وهي النظريات التي أصبحت الآن معرّضة للهدم، رغم أن فعْل نيتشه كان مزوبعاً لميتافيزيقا التقدم منذ القرن التاسع عشر، ولا يمكن بلوغ مآل الحداثة خارج مساءلة نظريات التقدم ذاتها. أما فرضية المركز والمحيط الشعريين فقد كانت متجاوبة مع مفهومي النص الأثرِ والنص الصّدَى، وبها اخترقنا واحديةَ الشعر العربي الحديث بالتعددية؛ وحقيقة المركز بواقع المحيط من حيث سلطةُ المؤسسات في توزيع الوظائف وفي تسييج الفعل الشعري. وهذه جميعها تؤدي إلى إقرار بتعددية الشعر العربي الحديث وبحتْم الإنصات إلى ندوب الاختلاف على جسد النص. ويكتسي اختبار مآل الحداثة وضعيةَ الانشقاق، لاَ لأنّ هذه الدراسة ذات إشكالية نظرية فحسب، بل أيضاً لما يورّط الحداثة الشعرية في مشروع اجتماعي ـ تاريخي لم يتخلّ الشعرُ عن قراءته، حسب المتون والمراحل التاريخية.

وتبعاً لذلك، فإن مساءلة الحداثة أضاءتْ مواقع، فيما هي مواقع أخرى لم تعثر فيها إلا علَى عتمات تنجُب عتمات. وإذا كانت مساءلة الحداثة قد أكّدت لنا فاعلية المعرفة النقدية، في إعادة الرؤية إلى الشعر والعُروبة، من خلال الغنائية وانتقال البنيات وتباينات المركز الشعري ومحيطه، فإنها سمحَتْ لنا، في الوقت ذاته، بممارسة قراءة نقدية للحداثة ذاتها. لم يعد بإمكان النص أن يسميَ حداثته اعتماداً على مفهوم التقدم والمفاهيم المصاحبة له، من نبوّةٍ وحقيقةٍ وخيال (أو تخييل)، لأن هذا المفهوم المحوري صادرٌ تمجيدُه عن أنساق فلسفية وعلمية أروبية لا تستطيع، بَعْدُ، أن تقاوم ما عصف بتبشيرها. فيما الحداثة المعزولة، بهامشها النقدي، تلتقي بحداثة تعود مع الفَريد، كلّما تبلّل النصّ بماء ذاتٍ تخترق لغتها بالعنفوان السيّد. لذلك فإنّ هذه المُساءلة تُقَوِّضُ المترسّخ في تعيين حدود الحداثة، دون أن تقوض الحداثة، لأن أوهام الحداثة لا تعني، أبداً، أن الشعر العربي الحديث، بتعدده واختلافه، مجردُ وهْم.

إن هذا القسم الرابع معبرٌ مفتوح بالسراديب الملازمة لكل رحلة لا تنتهي. ذلك ما تعلّمْناه من خصيصة التجربة في الشعر العربي الحديث، وهي تجعل من الصدمة المُضَاعَفة، في الشعر المعاصر على الخصوص، سِمَةَ عُبورها. ومهْما حاولنا مصاحبة الشقوق فإنها تظل متكتّمةً أو ممانعة. وفي الحالين معاً يكون التنظير مدعوّاً لنقد فرضياته باستمرار فيما هو يتعرّف على حواجز المعرفة، بشرط أنْ يكونَ المتاعُ المعرفي أساساً لكل نقد.

عن السؤال واللاّنهائيّ

يأتي هذا العمل في زمن الاضطرابات الأكيدة. كلّ شيء يُصبح فيه مهدداً بنقيضه، أو بما لا قدرة لنا راهناً على تبيّنه. كلّ لحظة تتقدّم كانكشافٍ لما لم يكن متوقعاً في أرخبيل الاجتماعي ـ التاريخي أو النظري والمعرفي. زمن الاضطرابات الأكيدة كان من جملة دوافع الإقدام على إنجاز هذه الدراسة، ولكن سنوات الإنجاز فعلت فعْلَها أيضاً. صروحٌ وخُطاطات تنهارُ أمامنا. التصدّعات مُعمّمة. والشعر العربي الحديث لم يعُد له غيرُ هامشه النقديّ الذي رافَق القلق واختارَ ما لا يقدر الوعي المطمئن على رؤيته.

لذلك سعتْ هذه الدراسة إلى استحقاق انتسابها إلى الدراسات العربية الراهنة، وهي تهدف إلى إعادة قراءة الشعر العربي، قديمه وحديثه، في ضوء ماضي وحاضر الشعرية والحداثة. قضايا ومنعرجات تتوثّب دفعة واحدة، يتآخى فيها انفلات المعارف من مخابئها، وتتواشجُ الأمكنة. وقد كان تنوّع واختلاف هذه الدراسات مدخلاً إلى حرية يتطلّبها البحثُ، كما تتطلبها المساءلة كبُدّ مستعجَل.

لم يكن اختيار الحرية مجردَ إعلان يؤدي، حتماً وفوراً، إلى النزول ضيفاً على معرفة نقدية، بها نصعّد كبْتَ الشعرية العربية، وبها نعيد، أيضاً، بناء رؤية مغايرة للحداثة، في الشعر والفكر والحياة. اختيار الحرية فعلٌ مضاعف لتوضيح الأسس الإبيستيمولوجية لشعرية الإيقاع، ولضرورة تعدد أمكنة القراءة، حيث الخطاب يلازم كلاًّ من الذات والتاريخ. الحرية، حسب هذا الاعتبار، التزامٌ بأخلاقية المعرفة، بما هي استقصاء وحوارٌ في آن.

إن هذه القراءة صدرت عن السؤال، وتعثرت في رحلتها بالسؤال. بذلك استوت، في البدء، إشكاليتُها، واتّسعت، لاحقاً، لغير ما يفضي إليه الاطمئنان في الشعر وحداثته. فالعناصرُ أو البنيات، الممارساتُ النصية أو التنظيرية، العلائقُ المتكتمة أو الصريحة، الهيمنةُ أو التجاوب، الذاتُ أو الآخرُ، سيادةُ التقليد أو عزلةُ الحداثة، هي كلّها، وغيرُها، عبورٌ إلى

السؤال وقد أصبح الممكن وغير الممكن يلزماننا بالكونيّ في حالة الشعر والحداثة، وفي الرّؤية إليهما معاً.

لقد ترسّخت إمكانيةُ الشعرية العربية المفتوحة، أثناء القراءة، كسؤال تطرحه علينا الشعرية العربية القديمة أو المناهج الحديثة، أكانت شعرية أم دلائلية أم بلاغية. فهذه الشعرية العربية المفتوحة اختارت في قضايا النظرية والتحليل مواجهةَ الكبْت، عبر متُون الشعر العربي الحديث، من التقليدية إلى الشعر المعاصر، ثم عبر تفريعات نظرية كان لابدَّ منها، برأينا، لمساءلة الحداثة، تبعاً لإشكالية طبيعة حدود القدامة والحداثة.

إن الشعر العربي الحديث تصعب قراءته في غياب معرفة بالشعرية العربية القديمة، كما أن أسراره اللانهائية لا تنفتح، شيئاً فشيئاً، في حال تناسي الشعريات الحديثة الأروبية، وكذا غير الأروبية. وهذا معناه أن الشعرية العربية القديمة تناولتْ قضايا وعناصر لا تزالُ فاعلةً في الشعر العربي الحديث، ولكنها في الوقت نفسه محكومةٌ بحدودها النظرية والابيستيمولوجية التي برهنت النظرياتُ المعاصرة على قُصورها. هكذا يكون مشروعُ إعادة بناء الشعرية العربية يدخل مرحلة اللاّنهائيّ بعد أن توهّمت جملةٌ من النظريات والممارسات النقدية أنه نهائيّ وخالص، يحْتفظُ بالحقيقة حارة وناضجةً.

لقد كان على هذه الدراسة أن تُجيب، أوّلاً وقبل كل شيء، عن مسألة القطيعة والاستمرار بين الشعرية العربية القديمة والشعريات الأروبية الحديثة. ومن دون جواب، لم يكن لها أن تتقدمَ نحْو حفريات النص. ونقطةُ القطيعة تتشخّص في تصور المعنى. فإذا كانت الشعرية العربية القديمة، بتعدّدها، تقولُ بأسبقية المعنى على بناء الخطاب الشعري، وبالتالي بالقصدية والنّية، فإن هذا المفهوم تعرّض للهدم والتفكيك في الدراسات الحديثة. إلا أنه لم يبلُغْ تناسُقَه إلا من خلال الخروج إلى إبيستيمولوجية الدال وشعرية الإيقاع. وبهذا يكون القلْبُ النظريّ، من القديم إلى الحديث، لا يمس الشعرية العربية وحدها، بل يتسرّب إلى بناءات نظرية حديثة، من شعرية ودلائلية، ترى إلى الشعر قائماً على الدّليل. من هنا فإن الغزو كان مزدوجاً، لا يهادن القديم ولا الحديث، العربيّ ولا الأروبي. وبهذا الموقف النظري حاولْنا اختراق الجواجز الكبرى واخترنا السفرَ في ليْل القصيدة وحداثتها.

أما مسألة النص الأثر والنص الصّدى، أو العلاقة بين المركز الشعريّ ومحيطه، في النموذج وسيادته، فإنها دعّمت مشروعَ الشعرية العربية المفتوحة. فهذه المسألة التي تكاد تختص بها الثقافة العربية الحديثة (من غير نسيان اختلاف وضعيتها في القديم) لم تتطلّب

نحْتَ هذين المفهُومين، استجابةً لحقّ المحيط الشعري في التأمل والكلام. بل أظهر التنظيرُ والتحليلُ أن هذيْن المفهوميْن واشتغالهُما ضمن ما سميناه بالمركز الشعري ومحيطه، يتمتّعان بفاعلية إجرائية لها أن تهزَّ بعض القناعات هزّاً ولو خفيفاً، بعد أن تعرّضت الأوضاعُ إلى تفتت وتهديد، لم يعد بالإمكان معهما أن نتجاهل الفصل الضروري بين النزعات الوطنية (المتصاعدة باستمرار) والتوجهات الثقافية والشعرية، دون أن يكون ذلك باعثاً على مُحاكمة حَنين أوْ تبشير بسلطة.

إن المحيط الشعريّ لا يمكن، من الآن فصاعداً، إلغاؤه في التأمل النظري والتحليل النصي، لأنه أحد عناصر اللامفكر فيه الذي تستدعيه كلّ قراءة نقدية؛ كما لا يمكن أن نستمرّ في اعتبار اللحظات المنتصرة للمركز الشعري، في هذه المنطقة أو تلك، هي نهاية الحالة والعلاقة في المستقبل كما في الماضي العابر. تلك إشكاليةٌ كبرى، لا نستطيع معرفة منتهاها في زمن الاضطرابات الأكيدة، وهي تمس العالم العربي وتصوّره، إثْر تجدّد الهزيمة وتجدّد الهيمنة.

للشعر العربي الحديث، إذن، تميّزه وأسئلته واختلافاته. وهو يطرح مجدّداً مسألة المؤتلف والمختلف في النص المُفْرَدِ والمتْنِ أو المتون المشتركة، وإلى جانبها مسألة تعريفات العروبة والشعر والحداثة في كل من المركز والمحيط الشّعريين. ولعل هذه القراءة تجرأت قليلاً باقْتحام اللامفكّر فيه أو المسكوت عنه في هذه المسألة أو تلك، متّبعة مسار التحليل ومفكّكة بعضاً من أقنعة الحكم والقضاء. ولاشك أن هذا وغيره يستوجبُ جدلاً ونقاشاً بهما تتأكد لا نهائية القراءة ونِسْبيتُها.

وبمراجعة مَرابط التحليل نتبيّن أن الشعرَ العربيّ الحديثَ طرحَ، منذ الرومانسية العربية على الخصوص، أسئلة متعاظمةً على اللغة والثقافة والمجتمع والجسد الفردي، ينتقل بها من الرؤية المغلقة إلى الرؤية المفتوحة، ومن اليقين إلى الشك، ومن الاطمئنان إلى القلق، ومن المواتِ إلى الحياة. خبَرَ الإقامة على حدود الخطر، فاتحاً بذلك مرحلة المساءلة الفسيحة التي لا تنتهي. من ذلك اتّبعنا مسار الإنصات والمساءلة، مقتنعين أن الشعرية العربية قابلةٌ للهدم والبناء معاً، وأن هدم بعض العوائق الإبيستيمولوجية لا يعْني الإفلاتَ منها، وأنّ النهايةَ لا تُعلن إلاّ عن بداية أخرى، بها نعتق من كل أصولية أوْ غائية.

لذلك فإن الانتماء إلى ما لا ينتهي هو الانشغال بما هيّأ به الشعرُ العربيّ الحديثُ، من خلال هامشه النقديّ، لزمن شعري كانت مقاومة الموت أساسَهُ، ليطأ عتبة الشعر والحداثة، في أفق مفتوح للبحث عن الفَريد الذي يعودُ مع كل تجربة حيوية بماء إلْذاذ لا يضبطهُ جفافُ

القواعد القبْلية أو المُعمّمة. هناك، في ذلك اللامنتهي، ابتغت هذه القراءةُ أن تقيم، لأن الشعر فيه عثَر على حتْم إضاءة غير المضاء، وفيه كانت لحداثته عزلتُها. وإذا كانت مفاهيمُ الحداثة، التي اشتغلت في النص وتنظيره، لم تُعدْ تقول لنا شيئاً، في زمن الاضطرابات الأكيدة، فإن الفَريد في هذا الشعر مترسخٌ فيما هو مهدّدٌ بتقليدية تتمنّع على الدّحْض.

لن يُهيّئَ ذلك للحداثة جنازتَها. بالقراءة المغايرة تنْقلب الأساسيات، وتأخذ الحداثةُ مداراً منافياً لمفهوم التقدم أو للمفاهيم المصاحبة له. فالحداثة مواجَهةٌ من أجْل مَاء النص، به يتسمّى الزمنُ الشخصيّ في نصّ لا يتكرر ولا يُلغَى، وبه تتجدد الحداثةُ في لا نهائيتها، عبر الأزمنة كلها. هناك، على حُدود الخطر، يكون القلق سيّداً والسؤالُ صاحباً. لا شيْء يسكُن مدارَ غبْطة النهاية.

ملاحق

1. ثبت المصطلحات المترجمة

A

Apsorption	امتصاص
Accent	نبرة
Acte	فعل
Acte de lecture	فعل القراءة
Acte de l'écriture	فعل الكتابة
Ambivalance	تعارض
Analyse	تحليل
Analyse textuelle	تحليل نصي
Antropologie	أنتربولوجيا
Antropologique	أنتربولوجية
Architextualité	نصية جامعة

B

Blocage	عائق
Blocage épistemologique	عائق إبيستمولوجي

C

Chaîne	سلسلة
Chaîne écrite	سلسلة مكتوبة
Chaîne parlée	سلسلة منطوقة

Champ	حقل
Champ opératoire	حقل إجرائي
Champ socio-historique	حقل اجتماعي ـ تاريخي
Code	قانون
Concept	تصور
Conception	تصور عام
Conglomérat	اندماجة
Conquête	غزو
Communication	تواصل
Comprehension	فهم
Connotation	إيحاء
Construction	بناء
Construction dynamique	بناء حركي
Construit	مبني
Contemporain	معاصر
Contemporaneité	معاصرة
Contexte	سياق
Contextuel	سياقي
Contrôle	مراقبة
Contrôle méthologique	مراقبة منهجية
Coordination	وصل
Critère	معيار
Corpus	متن

D

Déconstruction	تفكيك (هدم)
Découpage	تقطيع
Deixis	معين
Dépassement	تجاوز
Déterminisme	حتمية
Déterminisme historique	حتمية تاريخية
Devenir	صيرورة
Déviation	انزياح
Diachronie	تعاقب
Dialectique	جدلية (جدلي)
Dialogue	حوار
Dialogique	حواري
Dialogisme	حوارية
Discontinu	لا مستمر (متقطع)
Discours	خطاب
Domination	هيمنة
Donné	معطى
Doxa	ذوق عام (رأي سائد)
Dynamique	حركي
Dynamisé	متحرك
Dynamisme	حركية

E

Économie	اقتصاد
Économie du texte	اقتصاد النص

Écriture	كتابة
Écritue textuelle	كتابة نصية
Effacement	محو
Élément	عنصر
Élément rythmique	عنصر إيقاعي
Ellipse	حذف
Enjambement	تضمين
Énoncé (s)	قول (أقاويل)
Épistémologie	إبيستيمولوجيا
Épistémologique	إبيستيمولوجية
Équivalents du texte	معادلات النص
Espace	فضاء (مكان)
État	حالة
Evolution	تطور
Evolutif	تطوري
Experience	تجربة
Experience externe	تجربة خارجية
Experience ontologique	تجربة أنطولوجية
Experience poétique	تجربة شعرية

F

Finalité	غائية
Fonction	وظيفة
Fonction conative	وظيفة ندائية
Fonction émotive	وظيفة انفعالية
Fonction métalinguistique	وظيفة لغوية واصفة

Fonction phatique	وظيفة إقامة الاتصال
Fonction poétique	وظيفة شعرية
Fonction réferentielle	وظيفة مرجعية
Fonctionalisme	وظيفية
Fonctionel	وظيفي
Fonctionnement	اشتغال
Forme	شكل
Formel	شكلي
Formaliste	شكلاني
Fragment	مقطع
Fragmentaire	مقطعي

G

Genre	جنس
Genre littéraire	جنس أدبي
Générique	أجناسي
Génétique	تكويني
Grammaire	نحو
Grammatical	نحوي
Histoire	تاريخ
Historicisme	تاريخانية
Historiciste	تاريخاني
Hypothèse	فرضية
Hypertextualité	نصية واسعة

I

Image	صورة
Imaginaire	مُتخيل
Imagination	خيال
Impensé	لا مفكر فيه
Inconcsient	لا وعي
Individu	فرد
Information	خبر
Instrument	أداة
Intention	قصد (نية)
Interaction	تفاعل
Interne	داخلي
Interprétation	تأويل
Intertextualité	تداخل نصي
Intertextuel	متداخل نطي
Intuition	حدس
Inversion	قلب

L

Langage	لغة
Langue	لسان
Lecture	قراءة
Lecture accidentée	قراءة متعثرة
Lexème	معجمية
Linguistique	لسانيات
Linguistique textuelle	لسانيات نصية

Lyrique	غنائي
Lyrisme	غنائية

M

Marque	سمة
Mètre	وزن (بحر)
Mètrique	عروض
Métaphore	استعارة
Méthode	منهج
Méthodologie	منهجية
Modèle	نموذج
Modèle d'analyse	نموذج التحليل
Moderne	حديث
Modernisation	تحديث
Modernité	حداثة
Moment	لحظة
Mutation	إبدال

P

Palimpseste	تطريس
Parallèle	متواز
Parallélisme	تواز
Paratextualité	نصية موازية
Parole	كلام
Pause	وقفة
Pause grammaticale	وقفة نحوية
Pause métrique	وقفة عروضية

Pause sémantique	وقفة دلالية
Perception	إدراك
périphérie	محيط
Phonème	صوتية
Plagiat	سرقة
Poétique (La)	شعرية
Poétique (Le)	شعري
Poéticien	شاعري
Poéticité	شاعرية
Postulat	فرضية
Pratique	ممارسة
Pratique signifiante	ممارسة دالة
Pratique textuelle	ممارسة نصية
Problèmatique	إشكالية
Procédé	طريقة
Procédé en moins	طريقة أقل
Production	إنتاج
Procucteur	منتج
Productivité	إنتاجية
Profane	مدنس (بشري)
Progrès	تقدم
Prose	نثر

R

Rapport	علاقة
Réception	تلق

Refoulé	مكبوت
Refoulement	كبت
Registre	سجل
Règle	قاعدة
Rhétorique	بلاغة
Répétition	تكرير
Rime	قافية
Romantique	رومانسي
Romantisme	رومانسية
Rythme	إيقاع

S

Sacré	مقدس
Schéma	خطاطة
Séquence	متتالية
Sémantique (La)	دلالة (علم الدلالة)
Sémiotique (La)	دلائلية
Sens	معنى
Sésure	قاسمة
Seuil	عتبة
Seuil inférieur	عتبة سفلى
Seuil supérieur	عتبة عليا
Signal	علامة
Signe	دليل
Signifiant	دال
Signifiance	دلالية

Signification	دلالة
Signifié	مدلول
Statut	وضعية
Structuralisme	بنيوية
Structuraliste	بنيوي
Structuration	تبنين
Structure	بنية
Structure (Macro)	بنية (واسعة)
Structure (Micro)	بنية (جزيئية)
Structure partielle	بنية جزئية
Structurel	بنائي
Sujet	ذات (موضوع)
Sujet analysant	ذات محللة
Symbole	رمز
Symbolisme	رمزية
Synchronie	تزامن
Syntagmatique	مركبي
Syntagme	مركب
Système	نسق
Système (sous)	نسق (فرعي)
Système de signes	نسق الأدلة

T

Temporalité	زمنية
grande -	زمنية كبرى
Texte	نص

meta -	نص واصف
para -	نص مواز
Textualité	نصية
Textuel	نصي
extra -	خارج نصي
Thème	محور
Théorie	نظرية
- de la communication	نظرية التواصل
- de la récéption	نظرية التلقي
- des catastrophes	نظرية الكوارث
Théorisation	تنظير
Titre	عنوان
sous -	عنوان فرعي
Tissu	نسيج
Tissu textuel	نسيج نصي
Trace	أثر
Traît	خصيصة
Traît dominant	خصيصة مهيمنة
Transformation	تحول
Transubjectif	عبر الذاتي

V

Vers	بيت (شعر)
Vers libre	شعر حر
Vide	فراغ
Violer	خرق

Violation	خرْق
- des codes	خرق القوانين
- de la langue	خرق اللغة

U

Unité	وحدة
Unité métrique	وحدة عروضية
Unité linguistique	وحدة لسانية

المصادر والمراجع

بالعربية

أ) الأعمال الأدبية

1. أعمال أدبية عربية حديثة

ابن إبراهيم، محمد، ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون، مخطوط، تحت رقم 10431، الخزانة الحسنية، الرباط.

ابن ثابت، عبد الكريم،

ديوان الحرية، كتاب «العلم»، رقم 5، الرباط، بدون تاريخ.

أدونيس، علي أحمد سعيد،

الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، 1985.

كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، 1965.

البارودي، محمود سامي،

ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1953.

جبران، جبران خليل،

مجموعة المؤلفات الكاملة بالعربية، بدون دار نشر، ولا تاريخ.

الجواهري، محمد مهدي،

ديوان الجواهري، دار العودة، بيروت، 1982.

الخال، يوسف،
قصائد مختارة، جمعها مع مقدمة علي أحمد سعيد أدونيس، دار مجلة شعر، بيروت، بدون تاريخ.
درويش، محمود،
ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1979.
ورد أقل، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، 1986.
ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
السياب، بدر شاكر،
أنشودة المطر، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971.
الشابي، أبو القاسم،
الأعمال الكاملة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.
أبو شادي، زكي،
الينبوع، الطبعة الأولى، القاهرة، 1934.
شوقي، أحمد،
الشوقيات، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1961.
أسواق الذهب، دار الاستقامة، القاهرة، 1951.
الصباغ، محمد،
العبير الملتهب، تطوان، 1953.
اللهاث الجريح، تطوان، 1955.
صبري، محمد،
الشوقيات المجهولة، دار المسيرة، بيروت، 1979.
عبد الصبور، صلاح،
أقول لكم، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1965.
مأساة الحلاج، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1965.
القباج، محمد بلعباس،

الأدب العربي في المغرب الأقصى، المطبعة الوطنية، الطبعة الأولى، الرباط، 1929.
الكنوني، محمد الخمار،
رماد هسبريس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
مطران، خليل،
ديوان الخليل، دار مارون عبود، توزيع دار الجيل، بيروت، 1975.
الملائكة، نازك،
ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979.
شجرة القمر، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الأولى، بيروت، 1968.

2. دواوين ومنتخبات عربية قديمة

ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم،
شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، 1980.
ابن عربي، محيي الدين،
ترجمان الأشواق، دار صادر ـ دار بيروت، 1961.
لطائف الأسرار، حققه وقدم له أحمد زكي عطية وطه عبد الباقي سرور، لجنة نشر التراث الصوفي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1961.
أبو تمام،
ديوان أبي تمام، ذخائر العرب، رقم 3، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، 1976.
الحلي، صفي الدين،
ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر ـ دار بيروت، بيروت.
المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن،
شرح كتاب الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1951.
المعري، أبو العلاء،

شرح سقط الزند، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964.

3. أعمال أدبية غير عربية

دانتي، اليجبيري،

الكوميديا الإلهية، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، 1964-1970.

غوته،

الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1980.

مكاوي، عبد الغفار،

سافو، شاعرة الحب والجمال عند اليونان، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.

ب) دراسات في الشعر والأدب :

1. كتب عربية قديمة

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر،

الموازنة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1959.

الأخفش،

كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، 1974.

ابن الأثير، ضياء الدين،

المثل السائر، تحقيق الحوفي وطبانة، القاهرة، 1959-1962.

ابن جعفر، قدامة،

نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة، 1963.

ابن رشيق، أبو علي بن الحسن،

العمدة، دار الجيل، بيروت، 1972.

ابن سلام الجمحي، محمد،

طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، بدون تاريخ.

ابن سنان الملك، القاضي السعيد أبو القاسم هبة الله جعفر،
دار الطراز، تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية، 1977.
ابن سينا، أبو علي،
تلخيص الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953 :
ابن طباطبا،
عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.
ابن قتيبة، أبو عبد الله محمد بن مسلم،
الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964.
ابن المعتز، عبد الله،
كتاب البديع، نشر وتعليق أفناطيوس كراتشكوفسكي، لندن، 1935.
ابن يحيى، أبو العباس أحمد،
قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، 1966.
التنوخي،
كتاب القوافي، تحقيق عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، 1970.
حازم القرطاجني، أبو الحسن،
منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
الرندي، أبو البقاء،
الوافي في نظم القوافي، تحقيق محمد الخمار الكنوني، غير منشور، مكتبة كلية الآداب، الرباط.
السجلماسي، أبو محمد القاسم،
المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.
الصولي، أبو بكر،
أخبار أبي تمام، تحقيق محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بدون تاريخ.

العسكري، أو هلال،
كتاب الصناعتين، طبع محمد علي صبيح، القاهرة، بدون تاريخ.

2. كتب عربية حديثة

ابراهيم جبرا، جبرا،
الرحلة الثامنة، دار المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، 1967.
النار والجوهر، دار المقدس، بيروت، الطبعة الأولى، 1975.
ابن ثابت، عبد الكريم،
حديث مصباح، كتاب الشعب، الكتاب التاسع عشر، تونس، جوان، 1957.
ابن الشريف، محمد،
خليل مطران، شاعر الحرية، سلسلة مذاهب وشخصيات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1961.
أبو ديب، كمال،
في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
الأخضر، محمد،
الحياة الأدبية على عهد الدولة العلوية، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1977.
أدونيس، علي أحمد سعيد،
زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972.
الثابت والمتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978.
فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1985.
الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985.
سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985.
إسماعيل، عز الدين،
الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ـ دار الثقافة، بيروت،

الطبعة الثانية، 1972.
أعمال مؤتمر روما،
الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روما، منشورات أضواء، بدون مكان وتاريخ النشر.
أنيس، إبراهيم،
موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
بدراوي، سامي،
أوراق البارودي، المجموعة الأدبية (1)، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1981.
البطل، علي،
شبح قايين، بين إيدث ستيول وبدر شاكر السياب، قراءة تحليلية مقارنة، دار الأندلس، بيروت، 1984.
بلاطة، عيسى يوسف،
الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1960.
بنيس، محمد،
ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1985.
حداثة السؤال، دار التنوير، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985.
الجابري، محمد صالح،
الشعر التونسي المعاصر، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1974.
حسين محمد، محمد،
الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، الطبعة السادسة، بيروت، 1983.
الحليوي، محمد،
مع الشابي، كتاب البعث، تونس، الطبعة الأولى، نونبر، 1955.
الخال، يوسف،
الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978.

الخضر الحسين، محمد،
الخيال في الشعر العربي، الطبعة الثانية، المطبعة التعاونية، القاهرة، 1972.
الخلاصة، أحمد،
شاعر الحمراء في تاريخ الأدب المعاصر، مكتبة الشاطر، مراكش، 1987.
خلوصي، صفاء،
فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، الطبعة الخامسة، بغداد، 1977.
خوري، إلياس،
دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، 1979.
الدسوقي، عبد العزيز،
جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيمنة المصرية العامة التأليف والنشر، القاهرة، 1971.
الدسوقي، عمر،
في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، الطبعة الرسالة، القاهرة، 1964.
رزوق، أسعد،
الأسطورة في الشعر المعاصر، الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، 19[illegible]9.
رفقة، فؤاد،
الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، 1973.
الرمادي، جمال الدين،
خليل مطران، شاعر الأقطار العربية، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
الزركلي، خير الدين،
الأعلام، قاموس وتراجم، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 1984.
سعيد، خالدة،
حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979.
السقاط، عبد الجواد،
الشعر الدلائي، مكتبة المعارف، الرباط، 1986.
السنوسي، زين العابدين،

أبو القاسم الشابي، حياته وأدبه، نشر وتوزيع دار الكتب الشرقية، تونس، 1956.
شقور، عبد السلام،
القاضي عياض الأديب، دار الفكر المغربي، طنجة، 1983.
صايغ، توفيق،
أضواء جديدة على جبران، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، 1966.
ضيف، شوقي،
شوقي، شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
الطرابلسي، محمد الهادي،
خصائص الأسلوب في «الشوقيات»، منشورات الجامعة التونسية، مجلد ع. 20، تونس، 1981.
عانوتي، أسامة،
الحركة الأدبية في بلاد الشام، منشورات الجامعة اللبنانية، قسم الدراسات الأدبية، رقم 6، بيروت، 1971.
عباس، إحسان،
عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، 1955.
بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1969.
ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 2، بدون تاريخ.
عباس علوان، علي،
تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام، بغداد، 1975.
عبد الصبور، صلاح،
حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969.
العبطة المحامي، محمد،
بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، مطبعة المعارف، بغداد، 1965.

العقاد، عباس محمود، المازني، عبد القادر،
الديوان، مطابع دار الشعب، القاهرة، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ.
العلمي، محمد،
العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983.
عصفور، جابر،
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1977.
عياد، محمد شكري، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
الغرفي، حسن،
كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، 1986.
الفاسي، محمد،
معلمة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، القسم الأول من الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1986.
القط، عبد القادر،
قضايا ومواقف، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، 1981.
كسّرو، أبو القاسم محمد،
آثار الشابي وصداه في الشرق، دار المغرب العربي، الطبعة الثانية، تونس، 1988.
كنون، عبد الله،
النبوغ المغربي في الأدب العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، 1961.
مفتاح، محمد،
تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، بيروت ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
الملائكة، نازك،
قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962.

محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسات ونقد، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1965.

مندور، محمد،

مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الطبعة الثالثة، القاهرة، بدون تاريخ.

موسى، منيف،

نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1984.

النويهي، محمد،

قضية الشعر الجديد، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964.

الهجرسي، سعد محمد،

حافظ وشوقي في عشرين عاما، بيبليوغرافية، إصدارة مؤقتة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

الورقي، سعيد،

لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.

الولي، خضر،

آراء في الشعر والقصة، مطبعة دار المعرفة، بغداد، 1956.

اليوسفي، محمد لطفي،

في بنية الشعر العربي المعاصر، سلسلة تجليات، سيراس للنشر، تونس، 1985.

3. دراسات أدبية معربة

أرسطو طاليس،

فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

باختين، ميخائيل،

شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

بارط، رولان،

درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

بدوي، محمد مصطفى،

كولريدج، نوابغ الفكر العربي، ع.15، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.

بروكلمان، كارل،

تاريخ الأدب العربي، ترجمة د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1973.

بريت، ر.ل،

التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤازة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

جنيت، جيرار،

مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1985.

الخطيبي، عبد الكبير،

في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، 1980.

خوري، منح،

الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، 1966.

خير بك، كمال،

حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1982.

وارين، أوستين ويلك، رينيه،

نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابلسي، دمشق، 1972.

ج) كتب عامة

1) كتب عربية

الأنباري، أبو بكر،
كتاب إيضاح الوقف والابتداء، تحقيق محيي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971.
ابن جني، أبو الفتح،
الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب اللبناني، بيروت، بدون تاريخ.
ابن خلدون، عبد الرحمان،
المقدمة، مكتبة ودار المدينة المنورة للتوزيع والنشر، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.
ابن عربي، محيي الدين،
الفتوحات الملكية، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيي، تصدير ومراجعة د.إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابتداء من 1972.
ابن القيم،
رسالة التقليد، تحقيق وتعليق محمد عفيفي، المكتب الإسلامي، بيروت، مكتبة أسامة، الرياض، ط. 2، 1985.
ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،
لسان العرب، دار صادر ـ بيروت، 1956.
الباقلاني، أبو بكر بن الطيب،
إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1971.
بدوي، عبد الرحمان وآخرون،
إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دار المعارف، القاهرة، 1962.
اتحاد الكتاب اللبنانيين،
قضايا الثقافة الوطنية، نشر وتوزيع دار العلم للملايين ـ دار ابن خلدون ـ دار الفارابي، بيروت، 1980.

التوحيدي، أبو حيان،
كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ.
الجاحظ، أبو عثمان،
الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، بيروت، 1969.
الجرجاني، عبد القاهر،
أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، 1978.
دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1984.
حجي، محمد،
الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين، منشورات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، الرباط، 1976.
الحكيم، سعاد،
المعجم الصوفي، دار رندة، بيروت، 1981.
درويش، محمود ـ القاسم، سميح،
الرسائل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.
الريحاني، أمين،
المغرب الأقصى، مؤسسة الريحاني، بيروت - دار الثقافة بيروت، الطبعة الثانية، 1975.
زيادة، نقولا وآخرون،
الفكر العربي في مئة سنة، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميريكية في بيروت، بيروت، 1967.
السامرائي، ماجد،
رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1971.
السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي،
مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.
السيوطي، جمال الدين،

الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، 1973.

الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان،

كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

الفاسي الفهري، عبد القادر،

اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1985.

القادري، أبو بكر،

سعيد حجي، دراسة عن حياته ونشاطه الثقافي والسياسي، الجزء الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1979؛ الجزء الثاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982.

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،

الدروس الحسنية، الرباط، 1988.

2) دراسات معربة

باختين، ميخائيل،

الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

بلاثيوس، آسين،

ابن عربي، حياته ومذهبه، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.

بورديو، بيير،

الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

الخطيبي، عبد الكبير،

النقد المزدوج، ترجمة جماعية، دار العودة، بيروت، 1979.

الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، دار العودة، بيروت، 1980.

دولوز، جيل،

المعرفة والسلطة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1987.

ديريدا، جاك،
الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
سعيد، إدوار،
الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981.
فريزر، جيمس،
أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1979.
فوكو، ميشيل،
حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1986.
نيتشه، فريدريك،
هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فيلكس فارس، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، بدون تاريخ.
الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ترجمة سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983.
هيدجر، مارتين،
ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هلدرلين وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الرحمان بدوي، سلسلة النصوص الفلسفية (2)، دار الثقافة، القاهرة، 1974.

د) مجلات وصحف

1) مجالات

الآداب، بيروت.
أدب ونقد، القاهرة.
الأقلام، بغداد.
الثقافة الجديدة، المحمدية، المغرب.

الحياة الثقافية، تونس.
رسالة المغرب، الرباط.
شعر، بيروت.
عالم الفكر، الكويت.
فصول، القاهرة.
الكرمل، بيروت ـ نيقوسيا.
كلمات، البحرين.
مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، الرياض.
المعتمد، العرائش، المغرب.
مواقف، بيروت.
الموقف الأدبي، دمشق.

2) صحف

الرأي العام، الرباط.
العلم، الرباط.

بالأجنبية

أ) دواوين ومنتخبات شعرية

Anthologie de la poésie Japonaise contemporaine, coll, du monde entier, N.R.F., Gallimard, Paris, 1986.
Baudelaire, Charles,
Œuvres complètes, tome II, bibliothèque de la Pleiade, N.R.F., Gallimard, Paris, 1976.
Livre des morts des anciens Egyptiens,
Editions Stock Plus, Paris, 1978.
Mallarmé, Stéphane,

Œuvres complètes, bibliothèque de la Pleiade, N.R.F., Gallimard, Paris, 1976.
Ponge, Francis,
Lyre, N.R.F., Poésie/ Gallimard, Paris, 1980.
Rimbaud, Arthur,
Œuvres complètes, bibliothèque de la Pleiade, N.R.F., Gallimard, Paris, 1972.

ب) دراسات في الشعر والأدب

Bachelard, Gaston,
La poétique de l'espace, P.U.F., Paris, 1957.
La poétique de la rêverie, P.U.F., Paris, 1960.
La flamme d'une chandelle, P.U.F., Paris, 1962.
Bakhtine, Mikhaïl,
Esthétique de la création verbale, Bibliothèque des Idées, N.R.F., Gallimard, Paris, 1984.
Barthes, Roland,
Le degré zéro de l'écriture, Coll. Point, Paris, 1972.
Critique et vérité, Coll. Tel quel, Seuil, Paris, 1966.
S/Z, Coll. Tel quel, Seuil, Paris. 1970.
Sade Fourrier Loyola, Coll. Point, Paris, 1980.
Fragements d'un discours amoureux, coll. Tel quel, Seuil, Paris. 1977.
Sollers écrivain, Seuil, Paris, 1979.
Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980, Seuil, Paris, 1981.
Bencheikh, Jamal Eddine,
Poétique Arabe, Editions Anthropos, Paris, 1975.
Berman, Antoine,
L'épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique, les essais CCXXXI, Gallimard, Paris, 1984.
Blanchot, Marice,
L'espace littériare, coll. Idées, N.R.F., Gallimard, Paris, 1968.
Le livre à venir, coll. Idées, N.R.F., Gallimard, Paris, 1971.
Burgos, Jean,
Pour une poétique de l'imaginaire, Seuil, Paris, 1982.
Cheng, François,
L'écriture poétique chinoise, Seuil, Paris, 1977.
Cohen, Jean.
Structure du langage poétique, Coll. Nouvelle bibliothèque Scientifique, Flammarion,

Paris, 1966.
Coquet J.C., et autres,
Semiotique, l'école de Paris, Hachette Université, Hachette, Paris, 1982.
Cornulier, Benoît de,
Théorie du vers, Coll. Travaux linguistique, Seuil, Paris, 1982.
Dubois, Jacques et autres,
Rhétorique de la poésie, Editions complexe, Bruxelles, 1977.
Duchet, Claude,
Sociocritique, Editions Fernaud Nathan, Paris, 1979.
Genete, Gerard,
Palimpsestes, Coll. Poétique, Seuil, Paris 1982.
Seuils, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1987.
Guiraud, Père,
Index du vocabulaire du symbolisme, Klincksieck, Paris, 1953.
Gusdorf, Georges,
L'homme romantique, Payot, Paris, 1984.
Hegel,
La poésie, Esthétique 8, Subier-Montaigne éditeur, Paris, 1965.
Jakobson, Roman,
Essais de linguistique générale, Coll. Point, Paris, 1970.
Questions de poétique, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973.
Six leçons sur le son et le sens, Coll. Arguments, éditions de Minuit, Paris, 1976.
Russie folie poésie, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1986.
Jauss, H.R.,
Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1978.
Johnson, Barbara,
Défiguration du langage poétique, Flammarion, Paris, 1979.
Karram, Antoine Gattas,
La vie et l'œuvre littéraire de Gibran Khalil Gibran, Dar an-nahar, Beyrouth, 1981.
Kristeva, Julia,
Recherches pour une Semanalyse, Seuil, 1969.
La révolution du langage poétique, Coll. Tel quel, Seuil, Paris, 1974.
Lacoure-Labarthe, Philipe,
La poésie comme expérience, Coll. Detroit, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1986.
Lacoure-Labarthe, Philipe, et Nancy, J.L.,
L'absolu littéraire, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1987.

Loi, Michelle,
Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, bibliothèque des Idées, N.R.F., Gallimard, Paris, 1971.
Lotman, Iouri,
La structure du texte artistique, bibliothèque des sciences humaines, N.R.F., Gallimard, Paris, 1973.
Meschonnic, Henri,
Pour la poétique I, Coll. Le chemin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1970.
Pour la poétique II, Coll. Le chemin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1973.
Pour la poétique III, Coll. Le chemin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1973.
Le signe et le poème, Coll. Le chemin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1975.
Ecrire Hugo, Coll. Le chemin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1977.
Critique du rythme, Editions verdier, Paris, 1982.
Poésie sans réponse, Le chemin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1988.
Modernité / Modernité, Edition verdier, Paris, 1988.
Miquel, André,
La littérature arabe, que sais-je? P.U.F., N° 1355, Paris; 1965.
Pellat, Charles,
Langue et littérature arabes, Paris, 1952.
Pound, Ezra.
A.B.C. de la lecture, Coll. Idées, N.R.F., N° 145, Gallimard, Paris, 1967.
Riffaterre, Michael,
Sémiotique de la poésie. Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1978.
Rincé, Dominique,
Baudelaire et la modernité poétique, que sais-je? N°. 2156, P.U.F., Paris, 1984.
Schaeffer, Jean-Marie,
Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1989.
Scherer,
L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé, Nizet, Paris, 1947.
Starobinski, Jean,
Les mots sous les mots, Coll. Le chemin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1971.
Steiner, George,
Après Babel, une poétique du dire et de la traduction, traduit de l'Anglais par Lucienne Lotringer, Editions Albin Michel, Paris, 1975.
Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Coll. Tel quel Seuil, Paris, 1965.

Todorov, Tzvetan,
Mikail Bakhtine, le principe dialogique, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1981.
Trabulsi, Amjad.
La critique poétique des arabes, Institut Français de Damas, Damas, 1955.
Tynianov, Iouri,
Le vers lui-même, Coll. 10-18, Paris, 1977.
Vera, A. Kibédi, et autres,
Théorie de la littérature, Coll. Connaissance des langues, Editions Picard, Paris, 1981.
Zima, Pierre,
Pour une sociologie du texe littéraire, coll.10-18, Paris, 1978.

ج) دراسات عامة :

Austin, J.L.,
Quand dire, c'est faire, Seuil, Paris, 1970.
Bachelard, Gaston,
La philosophie du nom, P.U.F., Paris, 1973.
La formation de l'esprit scientifique, Libraire philosophique, J.Vrin, Paris, 1977.
Le nouvel esprit scientifique, P.U.F., 9? éditions, Paris, 1966.
Bataille, Georges,
L'expérience intérieure, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1986.
Benveniste, Emile,
Problèmes de linguistique générale, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1986.
Bourdieu, Pierre, et autres,
Le metier de sociologue, Mouton éditeur, Paris La Haye, New York, 3ème éditions, 1980.
Cardin, J.L., et autres,
La logique du plausible, Coll. Travaux et documents, Editions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1981.
Compagnon, Antoine,
La seconde main, Seuil, Paris, 1979.
Derrida, Jacques,
Dessimination, Coll. Tel quel, Seuil, Paris, 1972.
Ducrot, Oswald,
Dire et ne pas dire, Herman, Paris, 1972.
Ducrot, Oswald, et Todorov, Tzvetan,
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972.

Eco, Umberto,
La structure absente, Mercure de France, Paris, 1972.
Foucault, Michel, et autres,
Théorie d'ensemble, Coll. Tel que, Seuil, Paris, 1968.
Frye, Northrop,
Le grand code, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1984.
Goldmann, Lucien,
La création culturelle dans la société moderne, bibliothèque Madiation, Denoêl-Gontier, Paris, 1971.
Greimas, A.J., et Courtès. J.
Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, Hachette, Paris, 1979.
Grunebaum, Gustave von,
L'Islam Médieval, Payot, Paris, 1962.
Guiraud, Pierre,
La sémiologie, P.U.F. que sais-je? N° 1421, Paris, 1971.
Habermas, Jûrgen,
Le discours philosophique de la modernité, traduit de l'Allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Bibioliothèque de philosophie, N.R.F., Gallimard, Paris, 1988.
Heidgger, Martin,
Essais et conférences, Les essais LXC, N.R.F., Gallimard, Paris, 1958.
Approche de Hölderlin, Coll. Classiques de la philosophie, N.R.F., Gallimard, Paris, 1968.
Les chemins qui ne mènent nulle part, Coll. Tel, Gallimard, Paris, 1986.
Humboldt, Wilhlm von,
Introduction à l'œuvre sur le kavi, traduction et introduction de Pierre Causcat, Coll. L'ordre philosophique, Seuil, Paris, 1974.
Jung, Carl Gustov,
Type psychologique, Génève, George, 1950.
Linguistique et poétique, éditions du Progrès, Moscou, 1981,
Piaget, Jean,
Le structuralisme, P.U.F., que sais-je? 1968.
Picard, Michel,
La lecture comme jeu, Coll. Critique, Editions de Minuit, Paris, 1986.
Rey-Debove, Josette,
Le métalangage, Coll. l'ordre des mots, le Robert, Paris, 1978.
Saussure, Ferdinand de,
Cours de linguistique générale, Payothèque, Payot, Paris, 1972.

Sève, Lucien,
Une introduction à la philosophie Marxiste, Coll. Terrains, éditions Sociales, Paris, 1980.
Vattimo, Gianni,
La fin de la modernité, traduit de l'Italien par Charles Alunni, Seuil, Paris, 1987.
Wachtel, Nathan,
La vision des vaincus, Bibliothèque des histoires, N.R.F., Gallimard, Paris, 1971.
L'Herne,
Ezra Pound, éditions de l'Herne, Paris, 1965.

4) موسوعات :

Encyclopedia Universalis, Paris, 1977.
L'Universelle Bordas, Bordas, Paris, 1976.

5) مجلات وصحف :

Artes, Helsingboug.
Critique, Paris.
Degrés, Paris.
Langue Française, Paris.
Le français dans le monde, Paris.
Littérature, Paris.
Magazine littéraire, Paris.
Oracle, Poitiers.
Poétique, Paris.
Tel quel, Paris.
Le Monde, Paris.

فهرس

تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة، أي مقترحاً يسعى إلى إعادة بناء الشعر العربي الحديث، من حيث بنياته وإبدالاتها. لهذا المقترح أسسه النظرية وأدواته المنهجية، بها يحتمي ويرحل. وهو مقترح أيضاً في شرائط اجتماعية وتاريخية تعصف بالقناعات الكسولة، كما تعصف في الآن ذاته بأسئلة الثقافة العربية الحديثة وأجوبتها معاً. والشعر العربي الحديث مركزٌ معلن أو محجوب لهذه العاصفة، من جهات متعددة تقتحم مسكنه الذي انقضى على بنائه قرن أو يزيد. والمقترح ذو همّ معرفي، له النظري الذي يخترقه التحليل النصي. وللنظري سفرٌ متقطع أو متواصل عبر التأملات والتنظيرات القديمة والحديثة، من عربية وغير عربية، مادام الإلغاء يترك المتعاليات الضمنية والصريحة متحكمة في القراءات السائدة التي يتمنع عليها الشعر العربي الحديث، كما يتمنع على كل قراءة يستحوذ عليها تقديس النظريات الحديثة أو التوفيق بينها وبين القديمة، فضلا عن استمرار نسيان أوضاع الحداثة في شعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية. وهي المفيدة بدورها في إضاءة أسئلة الحداثة الشعرية العربية وعلاقتها بنموذج الحداثة ومآله في أوربا وأمريكا. يضاف إلى النظري حضورُ المحيط الشعري في هذه الدراسة، وهو الممثل له بالمغرب، بعد أن انحصرت الدراسات العامة عن الشعر العربي الحديث في المركز الشعري (مصر، العراق، سوريا، لبنان) مشرقاً ومغرباً، مما أكسب المركز الشعري سلطة تعيين الحقيقة وتوزيع الوظائف. ويظل المحيط الشعري (المغرب وغيره) لا مفكراً فيه. بهذا الحضور يتسع المقترح، وتخط الدائرة انفتاحها الرحيم. ويكون حضور المغرب في هذه الدراسة إمضاءا لسؤال شعري لم نواجهه بعد.

□ □ □

عبر «مساءلة الحداثة» تبلغ الدراسة، في هذا القسم الرابع، لحظتها الثانية، حيث يكون الرحيل من التنظير والوصف والتحليل في الأقسام الثلاثة الأولى إلى التنظير الملازم للمساءلة في القسم الرابع. ولأن المفاهيم والتصورات متعددة، فقد انتقينا محاور أربعة بدت لنا مهيمنة أكثر من غيرها، وهي: المسألة الأجناسية (الفصل الأول) والبنية والإبدال (الفصل الثاني) والخارج النصي وشرائط الإنتاج بين المركز الشعري ومحيطه (الفصل الثالث) ثم مآل الحداثة (الفصل الرابع). إنه الاستمرار في سفر لا ينتهي، يسير نحو الشعرية العربية المفتوحة، وهو يختار المخاطرة ويختبرها، من غير اشتراط الوصول إلى الضفة المضيئة، مسكن الحقيقة الكلية.

30 الذكرى الثلاثون
2015-1985
دار توبقال للنشر

الثمن 80 درهما